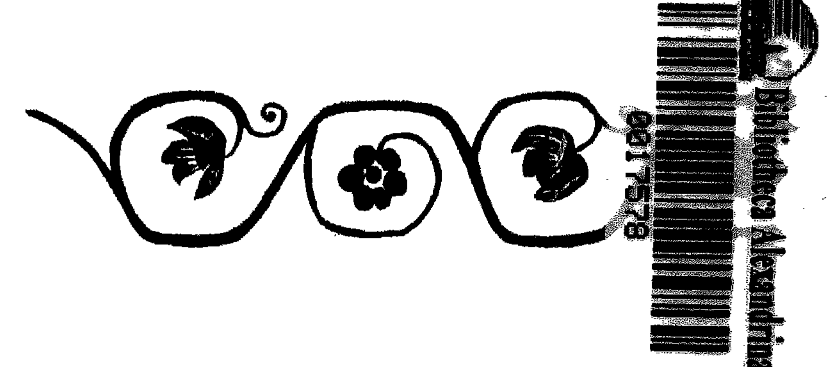
دار الفكر الجديد



الواقع والمثال

مساهمة في علاقات الأدب والسياسة

د. فيصل درّاج



سلسلة كتب في مختلف انواع المعرفة والابداع

الواقع والمثال

الكتاب الجديد

سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والابداع

د. فيصل درّاج

الواقع والمثال

مساهمة في علاقات الأدب والسياسة

دار الفكر الجديد

١٩٨٩



تشرين الاول/ اكتوبر ١٩٨٩ 6

سلسلة كتب في مختلف
مجالات المعرفة والإبداع

مع مقدمات ومعلومات
توثيقية عن المؤلفين

المحرر: محمد دكروب

- د. فيصل دراج: الواقع والمثال مساهمة في علاقات الأدب والسياسة
- الطبعة الأولى ١٩٨٩
- الناشر: دار الفكر الجديد،
بيروت، لبنان ص.ب ١١/٣١٨١
هاتف ٣٠٥٥٢٠
- التنضيد: شركة المطبوعات اللبنانية.
ش.م.ل
- الغلاف: نجاح طاهر

كلمات.. من المحرر

ناقد يسائل النقد ويطور أدواته باستمرار

ـ ١ ـ

أليس أمراً لافتاً للفكر : أن يكون هذا الكتاب (الواقع والمثال) هو الكتاب الأول لفيصل درّاج ؟

اللافت ـ هنا ـ أن فيصل دراج يمارس الكتابة النقدية ، والسجالات الفكرية ، والدراسات ذات الطابع الفلسفي ، والمتابعات الثقافية (بشكلٍ أسبوعي تقريباً) منذ أكثر من خمس عشرة سنة .. فله ، في كلٍّ من هذه المجالات جميعها ، المئات من المقالات والدراسات التي تشكل مادة متنوّعة لعديد من الكتب كان يمكن لفيصل أن يجمعها ويصدرها قبل هذا الوقت بزمن طويل ..

ولكن فيصل درّاج ليس مستعجلاً .

ففي حركة سجاله مع الآخرين ، كان فيصل ـ ولا يزال ـ يدخل في سجالٍ مستمر ، قاسٍ ومتطلّب ، مع نفسه أيضاً ، مع كتاباته نفسها ومفاهيمه وأدواته و «قناعاته» ..

فهو لا يطمئن إلى الصياغات القاطعة ، ولا يتكىء على اليقين النهائي .. فمن شأن ما هو نهائي أن يشلّ حركة الفكر ويخدّر نبض العقل ، ويفضي إلى جمود قاتل ..

لعل هذا الموقف ، من الذات ومن العالم ، هو في أساس كون فيصل دراج لم يعمد ـ طوال السنوات الماضية ـ ولو إلى اختيار ما كان يمكن أن يؤلف أكثر من كتاب ، من بين عشرات المقالات والدراسات التي نشرها في العديد من الصحف والمجلات العربية ، في حين يرى كتّاب آخرون ، ان جمْع كتاباتهم ـ أو معظمها ـ ونشرها في كتب ، أو كتيبات ، هو «الأمر الطبيعي» .. فتتكاثر أسماء الكتب وكمياتها لديهم وتطول بطاقة التعريف بهم وبكتبهم المتكاثرة هذه ! ..

ولعلّ فيصل ينظر إلى القارىء ـ وإلى نفسه ـ نظرة أكثر جدّية ، وينظر إلى الكتابة وإلى عملية تجميع أو تكوين مادة الكتب وإصدارها ، بمسؤولية أكثر تشدّداً ، وتهيّباً .

ولعلّه يحق لنا ـ وقد اختار فيصل من دراساته ومقالاته وطروحاته ، التي كتبها في السنوات الأخيرة ، ما يرى انها أكثر قرباً إلى «قناعاته» الراهنة ، وأكثر تناسقاً فيما بينها ، بحيث تشكّل موضوعاتها فصولاً

لكتاب متكامل ـ لعلّه يحقّ لنا أن ننظر إلى هذه الدراسات ليس فقط بوصفها الكتاب الأول لفيصل دراج، بل بوصفها، على الأخص، تحمل الصورة الراهنة لفكر دراج النقدي، وأن نتعامل معها، قبولاً ومساءلة وسجالاً ومناقشة، على هذا الأساس.

في مقدمته، الموجزة والمكثّفة، لكتابه هذا يقدّم فيصل دراج وصفاً لدراساته بحيث يجعلك شريكاً له في البحث والنقد والمساءلة، يقول: «هذه الدراسات لا تقدّم جواباً على شيء، فهي تطرح الأسئلة أولاً. وإذا كان الفرد يصوغ سؤاله، أحياناً، فإن الفرد لا يجد الإجابة إلا في حواره مع آخرين..».

ولأن هذا الطرح ديمقراطي بالأساس، ولا يدّعي امتلاك الحقيقة، فهو يسمح لنا ـ إذ نمارس الطريقة نفسها ـ أن نقرأ في هذه الأسئلة نفسها أسئلة جديدة ليس فقط بهدف التنقيب عن أجوبة محتملة، بل كذلك بهدف أن نتلمّس منهج دراج في النقد، وأسلوبه فيه، ومكانه في حركة النقد الأدبي العربي الحديث وفي حركة الصراع الدائر داخل هذا الحقل الفكري / النضالي العام.

ـ ٢ ـ

منذ أكثر من عشر سنوات، يمارس فيصل دراج النقد الأدبي، وهو يركّز دراساته، على الأخص، في الرواية العربية الحديثة. ولعله من أكثر المتابعين لحركة الرواية في البلاد العربية. ويتميّز العديد من دراساته ومقالاته في أنها تنفذ، عبر القراءة النقدية للعمل الفني، إلى الأفق التنظيري لفن الرواية عندنا، واستخلاص عديد من الخصائص الفنية تتجاوز العمل الروائي المعنيّ، موضوع الدراسة، لتصل إلى النوع الروائي عامة في بلادنا، وقراءة قوانينه الخاصة، أو اكتشافها، وتحديدها.. فإذا العديد من دراساته، ومقولاته وصياغاته، يصير جزءاً من تراث النظرية الأدبية وتراث النقد الأدبي الماركسي، تحديداً، عندنا.

وليس يعني هذا أن فيصل دراج، في ممارساته النقدية، قد توقف عند صياغات ومقولات ثابتة، يقيس الأعمال الروائية المختلفة بمقياسها المحدَّد ـ والمحدود ـ بل يعني: إن ممارساته النقدية هذه تتحرك في مسار مختلف (ولعلّني أقول: متغيّر) هو الذي يكسبها، كما نرى، فقيمتها النظرية وقدرتها على تدقيق صياغاتها وتجديد نفسها، في أفقها الماركسي نفسه.

فإذا استرجعتَ العديد من مقالات فيصل ودراساته، في مجال النقد الأدبي، فسوف تلاحظ حركة تطوير دائم، وأحياناً محموم، لأدوات فيصل النقدية، بل ولرؤيته نفسها إلى العمل الروائي. وسوف ترى كيف تدرّجت رؤية فيصل للرواية العربية: من محاولاته محاكمة هذه الرواية قياساً على مثال الرواية الأوروبية، بل ومن خلال التنظير الأوروبي للرواية باعتبارها ـ مثلاً ـ «ملحمة البرجوازية» ـ (ولعلّه لم يبرأ تماماً بعدُ، من هذا الميل!..) مروراً بمحاولاته قراءة الايديولوجيا العربية المعاصرة، وكذلك الصراعات الاجتماعية، عبر هذه الرواية العربية.. وصولاً إلى محاولاته الجادّة في النظر إلى خصوصية فن الرواية العربية عبر تاريخها وتطورها نفسه، وعبر خصوصية المجتمعات العربية ومكوّنات ثقافتها الوطنية، ومدى ارتباط هذه الرواية بالثقافة الوطنية الشعبية من ناحية وتأثّرها ـ الأكيد ـ بالرواية الأوروبية والثقافة الأوروبية.

وسوف تلاحظ: إن فيصل دراج، في تحوّلاته وتطويراته هذه، يتميّز بعدم التعصب لمذهب نقدي محدّد، أي عدم الركون إلى إطار ما جاهز وثابت.. ولكن الخط الدائم ـ (أكاد أقول الثابت، هنا) ـ هو

جهد فيصل، وانطلاقاً من الفكر الماركسي، في الكشف عن الجذر الايديولوجي الكامن في عمق الأعمال الروائية التي يتناولها، وفي مكوّناتها الفنية البنائية بالذات.

وقد دخل فيصل إلى ميدان النقد الأدبي من رواق الفلسفة، سواء عبر دراسته وتخرّجه من كلية الفلسفة، أم عبر أطروحته الجامعية التي كانت في موضوع «**الإغتراب الديني في فلسفة كارل ماركس**»، والتي استخلص منها الكتيب الذي أصدره عام ١٩٧٧ بعنوان «**الماركسية والدين**»، أم عبر العديد من دراساته ومداخلاته ذات المنحى الفلسفي ـ نشير إلى هذه الخلفية الفلسفية لنفهم، استناداً لها، ظاهرات قد تبدو متناقضة، في خصائص كتابات فيصل، فكرياً وأسلوبياً معاً: فمن ناحية نرى جهد فيصل في النفاذ إلى العمق الاجتماعي الايديولوجي للعمل الفني، ومحاولة كشف هذا العمق للقارىء بما هو ضروري له من وضوح وإيضاح.. ومن ناحية ثانية يتعثّر القارىء، في كتابات فيصل، بجمل ومقاطع ومحاكمات منطقية يرى فيها غموضاً وتعقيداً وصعوبة قد تحجب عن هذا القارىء ما يريد فيصل، أصلاً، أن يوضحه.

وهذه الخلفية الفلسفية هي التي تفتح أمام فيصل الأفق لقراءة الصراعات الثقافية وتطورات أشكالها وأنواعها، في حركة الصراعات الاجتماعية، كما يقرأ تعثّرات «الواقعية الاشتراكية»، مثلاً، في تعثّرات الحركة الشيوعية وممارساتها «النظرية» الخاطئة.. فينزاح معه البحث ـ أحياناً ـ عن خصوصية النقد الأدبي، أو حتى عن سوسيولوجيا الأدب، ليمعن في بحث الصراعات الاجتماعية السياسية بأكثر وأوسع مما تتطلّبه الإضاءة الضرورية لموضوعه النقدي الخاص.

ولكن هذه الخلفية الفلسفية بالذات، هي في أساس جهد فيصل لتطوير أدواته ومفاهيمه النقدية، وتالياً، دفع ممارساته النقدية إلى مستوى التنظير والتعميم واستخلاص ما هو عام عبر قراءة ـ واستقراء ـ الأعمال المفردة المتنوّعة والشديدة الإختلاف.

ـ ٢ ـ

على أن كتاب فيصل، الذي نقدمه هنا، ليس في نقد الرواية، بل هو نقد النقد. ولتحديد أكثر نقول: إنه سجال نقدي مع صياغات وتحولات النظرية الأدبية والفنية التي وضعها، أو بشرّ بها، نقّاد ومنظّرون (وسياسيون) تقدميون وماركسيون (أو باسم الماركسية..) في مراحل عدّة من تاريخ تكوّن هذه النظرية، بتحولاتها وتعثّراتها (في الفكر العالمي كما في الفكر العربي الحديث): منذ بدأت ترتسم، على صعيد الأدب والنقد، ملامح **الواقعية** بتحولاتها وتسمياتها المتعدّدة المتلاحقة: **الواقعية الاجتماعية ـ الواقعية الفنية ـ الواقعية ذات المضمون الجديد ـ الواقعية البروليتارية ـ الواقعية الجديدة** ـ مروراً بما اصطلح على تسميته «**الواقعية الاشتراكية**» بتفسيراتها وتأويلاتها المتنوعة والمختلفة (والعجيبة أحياناً) ـ ثم **الواقعية المقاتلة**.. وصولاً إلى **واقعية بلا ضفاف**، وما بعدها.. حتى يومنا هذا..

وهو سجال نقدي صريح وقاس، ومن مواقع الماركسية نفسها.

هنا، خصوصية هذا الكتاب وأهميته معاً.

وفي هذا السجال يصوغ فيصل الكثير من طروحاته في شكل أسئلة وتساؤلات بأكثر مما يسوقها في يقين قاطع وحاسم (رغم أن الأحكام القاطعة والحاسمة ليست قليلة في تضاعيف الكتاب على كل حال!.).

في هذه الكلمات نحاول ، بدورنا ، الدخول في اللعبة نفسها ، نستخلص من أسئلة فيصل أسئلة جديدة ، ونطرح أمام تساؤلاته تساؤلات أخرى ، ومن الموقع نفسه ، موقع الفكر الماركسي .

وإلا ، فكيف يمكننا أن نسير ، معاً ، باتجاه بعض الوضوح ، وباتجاه أن نشترك وأن نُشرك القارىء ، خاصة ، في التنقيب الجدي «عن الإجابات المحتملة»؟.

أسمح لنفسي ، هنا ، بأن أورد هذا المقطع الطويل من دراسة فيصل «أوهام وحقائق الواقعية الاشتراكية» ، وذلك ـ أولاً ـ لأهميته بالنسبة لضرورات تطوير النظرية الأدبية ، وبالنسبة أيضاً لضرورات تجديد العمل النظري وتنشيطه في حقل الفكر الماركسي عندنا . وثانياً : لنطرح على هذا المقطع وعلى كاتبه ، تساؤلات لنا واستنتاجات . يقول فيصل :

ـ «إن الرجوع إلى ماضي النظرية هو ضرورة نظرية لتطوير النظرية ذاتها ، فماضيها هو شكل أو أشكال ممارستها . ونحن نعلم أن الممارسة في علاقتها مع النظرية تأخذ مكان الأولوية ، إذ أن النظرية لا تتطوّر ولا تحصل على جديدها النظري إلا في حدود قدرتها على قراءة مساحة الممارسة واستخلاص الدروس الضرورية منها . وكما أن تحليل الماضي هو ضرورة سياسية للحركة الشيوعية ، فإن العودة إلى ماضي النظرية ، في استقلاله الذاتي النسبي ، هو ضرورة نظرية . وإغفال هذا الماضي وتهميشه أو اختزاله في دراسات هامشية يجعل النظرية تراوح في دائرة الليل والغبش والنور والضباب».

فيصل دراج ، في معظم فصول كتابه هذا ، يتصدّى لجوانب من هذه المهمة ، خاصة في حقل النظرية الأدبية ، وتحديداً في الاستعادة النقدية لمسار الواقعية والواقعية الاشتراكية . (وما كتبه هنا وتوصّل إليه هو إنجاز مهم في التأسيس لرؤية نقدية متجددة في مجال النظرية الأدبية ، سواء اتفقت معه أم خالفته) . .

ولكن فيصل ، في سجاله النقدي هذا مع ماضي النظرية ، يضع القارىء في دائرة الحيرة والتساؤل : أين يضع فيصل نفسه في عملية النقد هذه ؟ . . هل هو داخل التيار الماركسي في النقد الأدبي عندنا ، أم على هامشه ؟ . هل هو ينقد ممارسات النقاد الماركسيين من داخل «معسكرهم» ، في عملية من النقد الذاتي ، أم ينظر إلى هذه الممارسات من خارجها ، وأكاد أقول : من غير الموقع نفسه ؟ . .

فيصل ، في بعض أحكامه ، يضع نفسه خارج التيار . . في حين هو ، عملياً ونظرياً ، في الصميم منه ، في الصميم من عملية تجديده ، وتطويره ، وقد أقول : تغييره .

لنضرب مثلاً في موقف فيصل من نتاج منظّري الواقعية والواقعية الاشتراكية عندنا ، وخاصة من كتاب «في الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، والتيار الذي وجد في كتابهما تعبيراً عنه وتنظيراً لحركته : ففي تقييم فيصل لهذا الكتاب (الصادر عام ١٩٥٥) يؤكد أنه «شكّل أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات المنهج الواقعي في النقد . . وهو أهم مساهمة في حقل الدراسات الواقعية» . . ولكن فيصل ، إذ يشدّد على أهمية الكتاب كبداية متكاملة في «النقد الواقعي» ، يصل إلى استنتاج «مفاجىء» يستثير أكثر من سؤال . فيقول : «إن هذه البداية بقيت بداية برغم وعدها ، فلم تصل إلى ضفاف المشروع النقدي المطلوب . وإذا كان أصحاب البداية قد هجروها ، ولم يرجعوا إليها إلا بشكل موسمي ، فإن أنصار المنهج ، الذي حددته البداية ، لم يستطيعوا أن يدفعوا بالمشروع النقدي الواقعي إلى مواقع أكثر وضوحاً ، لذلك بقي المرجع (الكتاب) كاملاً بالمعنى السلبي للكلمة»!! . . وفي مكان آخر يشير فيصل إلى أن الارتباك الذي أوجده الخلط بين السياسي والأدبي ، في النظرية الأدبية ، «هو الذي جعل من مدرسة الواقعية مدرسة لا تعرف الاستمرار ، كل حلقة فيها لا تتابع ما سبقها ، وإن فعلت فإنها لا تتابع إلا السلبي» ، ولهذا نسأل : لماذا لم يشكّل كتاب «في الثقافة المصرية» قاعدة نظرية لأعمال لاحقة تنتمي إليه ، و تطوره في الوقت ذاته ؟ . .

كأن فيصل ، بهذا الحكم وبهذا السؤال ، يضع نفسه خارج هذا التيار !..

والتيار هذا ، كما أفهمه ، لا ينحصر في صياغات مرحلية معيّنة لما سُمي «الواقعية» أو «الواقعية الاشتراكية»، بل هو التيار الرحب للفكر الماركسي وتجلياته ، المختلفة والمتفاوتة ، في مجال النقد الأدبي والنظرية الأدبية.

فهل أكون مخطئاً إذا حكمت : إن كتابات فيصل دراج ، عبر ممارساته النقدية والفكرية ، وعبر فصول كتابه هذا بالذات، تعلن إنها من هذا التيار في الصميم. فإذا كان أصحاب «البدايات» في هذا التيار ماركسيون.. ثم جاء بعدهم جيل أو أكثر من النقاد الماركسيين الحديثين ـ من بينهم فيصل نفسه ـ يدخلون في سجال نقدي مع مفردات هذا التيار وصياغاته في مجال النظرية الأدبية ، ويقدّمون فهمهم هم للواقعية ، وإسهامهم الجديد ، المختلف ، في النقد وفي النظرية الأدبية الفنية ، انطلاقاً من الفكر الماركسي في أحدث إنجازاته ـ ألا يشكّل هؤلاء ، بممارساتهم النقدية الجديدة ، وبسجالهم مع أصحاب «البدايات»، العناصر الضرورية التي أدت وتؤدي إلى تطوير هذا التيار وتجديده والإنطلاق به إلى آفاق جديدة ؟..

فلماذا هذا الغرام بمقولة : البدء ـ دائماً ـ من الصفر ؟.

في حين «إن الجديد ـ كما يقول فيصل نفسه ـ لا يبدأ من الصفر ، بل من القائم».

وهل يمكن تطوير وتجديد مخزون نظريّ ما ، إلا عبر نقده.. أي عبر تحويل أحكامه بحيث تستجيب للتقدمي الجديد في المرحلة الجديدة ؟.

في مقالة نيّرة من مقالات هذا الكتاب ، وهي بعنوان «الثقافة والطبقات الاجتماعية»، يقول فيصل : «.. إن انتاج الثقافة الجديدة يتم دائماً خلال عملية الصراع مع الثقافة المسيطرة ، وعملية نقدها ومهاجمتها. وفي حقل هذه العلاقة تقوم الثقافة الجديدة بتجديد مفاهيمها وإيضاح تصوّراتها ، وتقوم أيضاً بخلخلة ومحاصرة معايير الثقافة المسيطرة»..

هذا صحيح تماماً ، بقدر ما ينطوي على فهمٍ مادي نيّر لعملية تكوّن الثقافة الجديدة في حقل الصراع الفكري والاجتماعي.. ولكن ، أليس صحيحاً أيضاً القول بأن هذه المقولة نفسها تطال كذلك الثقافة الماركسية الجديدة ؟.. فقد تبيّنَ أن هذه الثقافة الماركسية الجديدة ، لا تصير جديدة فعلاً ، ولا تتكامل ، أو تتجدّد ، إلاّ خلال عملية النقد والصراع مع الأشكال المسيطرة ، السلطوية ، من القوالب والمفاهيم والصياغات الماركسية الشائخة نفسها ، التي انقلبت ـ في شيخوختها ـ إلى نقيضها.

ثم : أليس صحيحاً اعتبار أن هذا الكتاب نفسه ، بفصوله السجالية الحادّة ، يندرج في هذه الحركة نفسها من الصراع الفكري ، ضمن الماركسية ؟.

ـ ٤ ـ

في مقالة واضحة وعميقة معاً ، بعنوان «وضع الفن في الحركة الاجتماعية» يقدم فيصل رؤية جديدة إلى مكان الفن ودوره داخل علاقات الانتاج في المجتمع الرأسمالي. وهذه الرؤية الجديدة تعود أساساً إلى فالتر بنيامين ، ولكن فيصل في تقديمه لها يُظهر ميله الشديد إليها ، فهي تحمل تصوّراً مادياً للفن ودوره ، عبر الاعتراف بواقع «تسليع» الفن وضرورة استخدام هذا التسليع الرأسمالي للنتاج الفنيّ ضد النظام الرأسمالي بالذات.

يلاحظ بنيامين أن الفن صار انتاجاً مادياً مرتبطاً بأشكال الانتاج الأخرى ، وهو يندرج في جملة

العلاقات الانتاجية . فإن تطور التكنيك : آلات الطباعة ـ الكاميرا ـ الآلات الموسيقية ـ التلفزيون ـ قنوات النشر وآليات التوزيع والاستهلاك .. هذه الوسائل ووسائط الإيصال والاتصال التكنيكية التي تتطور وتتوسّع بشكل عاصف ، تخلق أنواعاً وأشكالاً فنّية جديدة ، وتغيّر من طبيعة الفن ودوره : لقد نزل الفن إلى الأرض ، إلى الناس ، إلى ميدان الانتشار الواسع ، فتهاوت عنه هالة القداسة . لم يعد الفن امتيازاً نخبوياً ، بل دخل في دورة الانتاج نفسها . وإذ وضعت الرأسمالية أسس الانتشار الواسع للانتاج الفني ، فهي ـ بهذا ـ قد وسّعت أيضاً آفاق الاستخدام الفعّال للفن في الصراع الطبقي . فالسياسة التقدمية الصحيحة ، في ميدان الفن والانتاج الفني ، صارت تتحدّد في : كيفية الاستفادة من امكانية الانتشار الواسع هذا ، ومن واقع تسليع المنتجات الفنية ، أي : كيفية استخدام هذا التناقض نفسه ، في محاربة النظام الرأسمالي بأدواته نفسها ، وذلك بجعل تسليع النتاج الفني ، في شروط محدّدة ، أداة تنوير وتعليم وتحريض ..

هنا ، يعود فيصل إلى «القبول» بالدور التحريضي للفن ، ولكن ليس من موقف أخلاقي ، بل انطلاقاً من تناقضات العلاقات الاجتماعية ، بعد أن دخل الفن في جملة العلاقات الانتاجية الاجتماعية ، وصار ـ كسلعة وكفعالية وعي ـ سلاحاً في الصراع الطبقي .. وبهذا يصير للفن وظيفة جديدة تنغرس في داخل العلاقات والصراعات الاجتماعية ، فلا ، يكون فوقها ولا خارجها ..

حسناً .. ولكن كيف ؟.. كيف يقوم الفن ، والفنان ، بهذه الوظيفة ؟.. ما هو ، هنا ، دور النظرية ، والوعي ، والانتماء السياسي / الطبقي ؟.. ألا يكمن ، هنا ، خطر أن تتسرّب القصدية إلى الفن ، فتبعد به عن خصوصيته الفنية ، ويصير أقرب إلى أن يكون قولاً اجتماعياً سياسياً في صيغة تتقصّد المحافظة على جماليتها ؟

ولكن فيصل يحرص على التأكيد : «إن هذا المفهوم يؤسس لشكل فنّي تتوحّد فيه الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، وينهدم فيه التصوّر المثالي الذي فصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ، ويدعو إلى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها حاملاً للوظيفة الاجتماعية» .

تعلن مقالة فيصل هذه أنه يميل إلى تحليلات بنيامين وطروحاته واستنتاجاته ، بوضوح ، وأحياناً بحماس ، رغم إشارته ـ في خاتمة المقالة فقط ـ إلى ما يشوب فكر بنيامين من «يوتوبيا» وحلم متناقض .. فهو ـ أي فيصل ـ يتجنّب تبيان مظاهر هذه اليوتوبيا وعناصر تناقضات الحلم ! . وما هذا التجنّب إلا واحدة من علاقات ميل فيصل هذا .. كما أنه يشي ، أيضاً ، بتناقض في موقفه وحيرة خفية .

وما يهمّنا استنتاجه من هذه المقالة هو : إن فيصل يتابع توضيح ، وتجديد ، مفهوم الواقعية ليس بوصفها «مذهباً» في الفن والأدب له تعاليمه ومواصفاته ، بل بوصفها تصوراً مادياً للعالم . وإذا كان فيصل قد خاض سجالاً نقدياً مع التحديدات السابقة لهذا المفهوم ، في صياغات وتأويلات ومواصفات وردت في كتابات عددٍ من رافعي راية الواقعية ، منذ الديمقراطيين الروس مروراً بـ لوكاتش وبريشت وغوركي وصولاً إلى عدد من المبشرين بها عندنا : رئيف خوري ، حسين مروة ، محمود العالم ، وآخرين .. فهو ـ في فصول قصدَ أن تكون هي الأخيرة في الكتاب ، وعلى الأخص في مقالتين جميلتين هما : «الثقافة الديمقراطية والأنبياء الصغار» و «عن الواقعية والحساسية الجديدة» ـ يخوض سجالاً مع عددٍ من الذين تحلو لهم مهاجمة الواقعية ، باسم الحداثة ! .. فيكشف تغرّبهم ، وتعاليهم ، ومثاليتهم وأهامهم ، واستعارات أفكارهم .. مستخدماً المخزون الثقافي نفسه الذي يتكئون عليه ، مستنداً إلى المنجزات الفعلية للحداثة وكاشفاً زيف حداثة تتلطّى تحت يافطة «الحساسية الحديدة» و «رفض سيطرة السياسي

على الثقافي». لا لتهاجم فقط الأساس النظري للواقعية، بل لتهاجم، على الأخص، الدلالة السياسية لمفهوم الواقعية.. «لأن هذا المفهوم انتشر عندنا في زمن صعود الحركة الجماهيرية وتصاعد النضالات الوطنية الديمقراطية».

هنا، ينهض فيصل دراج مدافعاً عن الواقعية بامتياز، برهافة وعمق، وبعدّة معرفية لا تستند فقط إلى تراث الماركسية والفكر الديمقراطي العقلاني في العالم، بل تستند أيضاً إلى آخر منجزات الفكر المعاصر في الفلسفة والعلم والنظرية الفنية، وصولاً إلى آخر صرخات الحداثة والتجديد في ميدان الفنون وتنظيراتها. وهو يدافع عن الواقعية كما يفهمها بوصفها تصوراً مادياً للعالم.

ألا يحق لنا الزعم هنا (أكاد أقول: التأكيد) بأن فيصل دراج، مع نقاد ماركسيين آخرين من جيله، هم ـ في نتاجهم النقدي ـ التطوير الجديد لحركة النقد التي حملت راية الواقعية.. أليسو هم، وبشكل ما، نتاجاً لمرحلة الخمسينات والستينات في النقد، بقدر ما هم ـ في الوقت نفسه ـ نقّاد لنقد تلك المرحلة؟.. فالماركسية لا تتكوّن فقط خلال حركة نقدها، ونقضها، للفكر البرجوازي.. بل هي تتكوّن أيضاً وتتطور عبر نقدها لمسارها هي بالذات.. ولنتذكر هنا مقولة مهدي عامل الرائعة بقدر ما هي صحيحة: «إن وضع فكرنا الماركسي المتكوّن موضع التساؤل هو الطريق الوحيد لتكوّن فكرنا الماركسي».

فخصوصية كتاب فيصل دراج هذا وأهميته تقوم ليس في كونه نقداً للنقد، بل نقداً من مواقع الماركسية لحركة النقد الذي مارسه نقاد ومنظّرون وسياسيون ماركسيون.. فهو، إذن، إسهام جدّي في تجديد الماركسية عندنا، في هذا الجانب الذي يحتاج بالتأكيد إلى إغناء وتجديد وتطوير: النظرية الأدبية الفنية.

محمد دكروب

تقديم

هذه دراسات، كُتبت في فترات مختلفة ومتباعدة، بابها الشكلي هو **الأدب** وبابها الواقعي هو **السياسة**، وبين الأدب والسياسة كان الموضوع يتوزّع أحياناً فيمس أسئلة الفكر والايديولوجيا واللغة مسّاً خفيفاً. كان كل سؤال يتوزّع، يتشجرّ إن صح القول، فيقترب من نقطة هنا ونقطة هناك، بدون أن يتحدث عن السياسة السافرة، أو يعطي إنارة «أكاديمية» لمفهوم الأدب، أو يذهب إلى قرار سؤال الشكل واللغة. وقد يسأل القارىء، ولا يجانب الصواب كثيراً: ما هو الموضوع الأساسي الذي يدور حوله الكتاب؟ ويحمل الجوابَ همس خفيف، فيقول: **إنه بحث في شكل الفكر الذي يكتب أدباً أو يعالج موضوع الأدب. بحث في** حرية القول ووضع المعرفة، ومداخلة عن الأسباب التي تكبح

فكراً، وتخلط بين الوهم والحقيقة إلى حدود الضياع.

إذا كان البحث يدور حول الأسباب التي تطلق الفكر وتعتقله، فمعنى ذلك أنه بحث حول سؤال: الديمقراطية، تعددية الفكر، وتكاثر الأصوات..

وسؤال الديمقراطية، كما يبدو للبعض، سؤال سياسي يمتهن سؤال الابداع والأدب ويطرده إلى غرفة كالحة. لكن المحاكمة الصحيحة تعتقد أن الموضوع أكثر تعقيداً، وأن استسهال الأمور إرضاء لكسل الفكر أو امتثال لشكل من الفكر يوزع قواعد الكسل ومنهجه. لا يمكن تذويب سؤال الديمقراطية في شعار شفهي يلهج بلا تعب بالانسان والمستقبل والعدالة والثورة ولمسلسل من العموميات العمياء، فكل شعار لا يصل إلى المستقبل إن لم يتكوّن، أو يتحقق، جزء منه في الحاضر. إن الدعوة إلى كتابة ديمقراطية لا معنى لها إن لم تستعلن الديمقراطية في اللغة والأسلوب والرؤية، إن لم تتكشّف في تلك العلاقة الخطرة بين الكاتب والقارىء، فالكاتب الديمقراطي هو الذي يشرك القارىء في صياغات السؤال ويشركه بشكل أكبر في التنقيب عن الإجابات المحتملة.

لقد دأبت الايديولوجيات الاستبدادية، ومنذ عصور طويلة، على تقديس المكتوب وتجميل الكاتب، فيكون المكتوب نصّاً مغلقاً، مكتفياً بذاته ولذاته، لا يطاله تقصير أو تطويل. وتُقطع اليد التي تعبث بالصفحة الأولى، ويأخذ صاحب اليد ما شاءت له الصفات، بدءاً بالحرم والتحريفية وصولاً إلى الخيانة. ويكون الكاتب مرتبة ضامنها المعرفة، والمعرفة امتياز وسمو وفيها من القدسية صفات. بين القارىء والمكتوب، مجهول لا يمكن اجتيازه، وبين القارىء والكاتب جسر حدّه الأول الجهل

وحده الأخير المعرفة، وبين الجهل والمعرفة حوار مستحيل.

إن الكتابة في الفكر الديمقراطي لا تخرج من معطف العارف والمقدس، بل من فضاء مختلف يحارب المقدس، الأحادي، الواضح الأبدي، الكامل..... **لا معنى للأدب أو الكتابة خارج مدار الحرية والديمقراطية ورفع صوت الانسان وتمجيد العقل الطليق**. لا يبدأ الأدب الديمقراطي من المكتوب بل من القارىء، ولا يتعامل مع المكتوب إلا من وجهة نظر إنسانية القارىء، ولا يعود إلى المكتوب إلا ليهدمه من وجهة نظر حرية القارىء المحتملة. وقد يقال من هو المكتوب ومن هو القارىء؟ وتأتي الإجابة قلقة وفيها بعض الشك والتردد: إن المكتوب معروف تماماً، أما القارىء فملتبس، حاضر وغائب، بل محتمل.

إن كل فكر استبدادي يقدس ذاته يربي القارىء على تقديس المكتوب، فتصبح قراءة المكتوب أداة لتكريس القهر وإلغاء الذات وإقالة العقل. تعاقه الاستبداد ثقافة غريبة، فيها مفارقة مهلكة، فهي لا تعلم الانسان إلا لينكر ذاته. شيء ما من الرهافة المدمرة ومكر العقل وتوارث الخبرة السوداء يجتمع ويلتف حول ذاته ليجعل من القراءة تدميراً للذات، ومن الكتابة سماً زعافاً، يقتل بالحرف والكلمة وبلاغة العبارة. أصفاد من حروف وسمّ من كلمات. وبهذا المعنى، فإن الفكر الديمقراطي لا يتعرّف بذاته، أو بشعاراته البراقة، بل يتعرّف بمدى اختلافه عن الفكر الاستبدادي. هذا الاختلاف الذي يتجلّى في موقفه من المعرفة، حيث تصبح نسبية، ومن القارىء، حيث يصبح شريكاً في حوار مفتوح، ومن اللغة، حيث تبدو قلقة مضطربة تحاول بلا نجاح كبير دائماً، أن تتخلص من سيطرة لغوية متوارثة لها ثقل يخنق الفكر الجديد أحياناً.

إن إدخال علاقات: الموروث، اللغة، القارىء، الممارسة، الراهن، في تساؤلات تدور حول الأدب، يُخرج المفهوم الأخير من دائرة الاختصاص، ويرمي به إلى حقل واسع يحدّد معنى العلاقات جميعها، وهذا الحقل هو السياسة. والسياسة ليست أكثر من هذا الصراع المفتوح بين القديم والجديد، التنويري والإظلامي، التعليمي والتلقيني، الانساني واللاهوتي.... إن الأدب لا يخلق سياسة، لكن السياسة قادرة على خلق الأدب والأديب وسوق القراءة.

هذه الدراسة أو الدراسات لا تقدم جواباً على شيء، فهي تطرح الأسئلة أولاً. وإذا كان الفرد يصوغ سؤاله، أحياناً، فإن الفرد لا يجد الإجابة إلا في حواره مع آخرين. وفي زمن لا يرحّب بالحوار تظل الأسئلة مهزومة، لأن انتاج الانسان المحاور يتجاوز شجون القلم والأديب.

فيصل درّاج

القسم الاول

الواقعية والواقعية الاشتراكية:

تقدم ام تراجع؟

ـ ا ـ

الواقعية ام الواقع؟

تحديد المفاهيم الأدبية ليست مهمة سهلة، وتتراكم الصعوبة عندما يكون المفهوم ملتبساً في ولادته، ومثقلاً بركام التأويلات، التي تعزز الإلتباس. والواقعية هي أحد المفاهيم التي لازمها التباس الولادة، وضباب التأويل. وعندما يغيم المفهوم، ويعوزه الوضوح، يسلك السؤال الباحث عن الوضوح سبيله الصحيح أو «الموهوم»، فيعود إلى التاريخ، ويفتش في سطور النظرية، ويقارن بين التاريخ والنظرية، إلى أن يعثر على الاجابة أو شبه الاجابة، فيعود إلى السؤال ويصوغه من جديد. وفي قول التاريخ تصبح الواقعية مقولة تاريخية، ومنهجاً ذا أصول؛ لم تُخلق من الوهم، وان كان الوهم قد أساء تأويلها أحياناً. وإذا جانبنا الوهم وساءلنا النظرية عن حقيقة الواقعية، عثرنا على جواب، يعيد، في نقصه أو كماله، الحقائق إلى

نصابها : الواقعية تصوّر مادي للعالم، يقبل بمادية الواقع ويرفض « الحقائق المتعالية »، يتعامل مع ما هو تاريخي ويترك اليومي العارض، يشير إلى « الانسان » وإن كان لا يعتبره جذراً، يأخذ باللغة اليومية المتطورة ويبتعد عن اللغة الميتة، ويبني العالم في أشكال متعددة الأبعاد، تحتضن المباشر واللامباشر، الواقعي والمتخيَّل، الواضح والرمزي، لكنه، في أبعاده، يعتبر الواقع المادي هو مرجعه الأول. فالواقعية نظرية وتاريخ، أو نظرية تكوّنت في التاريخ، تشير إلى عصر التنوير كبداية، وإلى القرن التاسع عشر كذروة للمسار. مع ذلك، فان هذا التحديد لا يستنفذ الاسئلة، وان كان يحدد جهات الاجابة: يقول مفهوم التمرحل التاريخي ان فترات الواقعية « الصافية » لا وجود لها، فكل فترة تجمع في حدودها أكثر من نهج، وأكثر من مدرسة، وإن كان أحدها مسيطراً وطاغياً. ويقول تاريخ الأدب ان الأعمال الواقعية « الصافية » لا وجود لها أيضاً، فكل عمل يظل ملوثاً في نقائه، كما يقول هذا التاريخ ان المنهج يظل اضيق من الأعمال التي تنتمي اليه، أو تصنف فيه، فكل **كاتب يحتفظ بـ فرديته**، وخصائصه، حتى عندما يقبل قانعاً بمنهج معين. لهذا يمايز « البعض » بين الواقعية كمنهج وكتصوّر للعالم، وبين الأعمال الأدبية ـ الفنية « الواقعية »، وفي تمايزه يقول إن الممارسة تفيض أبداً على ضفافها النظرية.

وفي هذه الدارسة، لا نسعى إلى « إعادة الأمور إلى نصابها »، بل نحاول، وفي حدود معيّنة ومتواضعة، إلقاء الضوء على تاريخ الواقعية، والتعريف ببعض أصولها ورموزها، أصول بعيدة، ورموز غائبة وحاضرة، لا تزال تحرّضنا على السؤال والمساءلة، والتحريض على السؤال هو برهان كاف على حضور الفكر وحركته.

الواقعية والتاريخ

إذا كان سؤال الواقعية يبدو ، في الظاهر ، طليقاً ، إلى حدود التسيب ، فان التحديد النظري يقضي بغلّ السؤال ، وبسحبه إلى الشرط التاريخي ، الذي سمح باطلاقه كسؤال ، وقضى بممارسته كاجابة. ومهما تشجّر السؤال ، فان اجابته تظل قائمة في زمن تراجع المسلّمات اللاهوتية ، وتقدم الواقع كممارسة معاشة تبحث في سببيتها ، أي في الزمن الذي سُمي بعصر النهضة ، وقد يقول البعض ان الواقعية في « تسيّبها » قديمة قدم الواقع المعاش ، وان واقعية الأدب لا تذكر إلا ويذكر معها هوميروس ، وشكسبير ، وبالتالي فان صراع النزوعات الواقعية ، واللاواقعية ، في الأدب ، تساوق في مساره صراع المادية والمثالية الموغل في قدمه . لكن هذا القول لا يساوي شيئاً ، لأن هوميروس لم « يصنّف » في « تيار الواقعية » الا بعد ظهورها ، ولأن كل منهج فكري لا يرتقي إلى مقامه المعترف به الا في زمن تاريخي يفرضه كمنهج ، اي ان المنهج ، من حيث هو شكل تعامل معيّن مع الواقع ، يخضع أولاً إلى شكل محدد من التغيرات الاجتماعية . وإذا اعتبرنا الواقعية منهجاً ، فإن هذا الاعتراف لا يستقيم الا باعتراف آخر يتعامل مع التاريخ أولاً ، فكأن الاعتراف بالتاريخ هو الشرط الذي لا غنى عنه من أجل الاعتراف بالأشكال الفكرية التي تولد فيه ، وتموت أيضاً .

إن الاقتراب من الواقعية ، في حقل الأدب ، يشترط الاقتراب من الحقل العام للواقعية ، إذْ أنها لم تجد تعبيرها في الأدب إلا بعد أن عبرت حقولاً اجتماعية أخرى ، أو لنقل إن وصول الواقعية إلى الأدب كان إشارة موازية ، أو لاحقة ، لدخولها إلى ممارسات اجتماعية أخرى ؛ ومهما

كانت أشكال الوصول والممارسة، فان الواقعية تظل مقرونة، بشكل عام، بالثورة البرجوازية في مسارها الذي لم يكن ملكياً أبداً، والذي بدأ بحلم تسيّد الانسان، ثم أخطأ جهة القصد، وتراجع إلى قيود الحسابات الباردة. وعندما نضع الواقعية في إطارها الزمني فاننا نرى فيها حصيلة لتراكم تاريخي من التجربة والمعرفة، أو نرى فيها مستوى معرفياً مشروطاً بشكل معيّن من العلاقات الاجتماعية، تبدأ بالدولة ـ الامة، وتنتهي أو لا تنتهي، بالمجتمع وبالفرد، أو بتصوّر المجتمع والفرد؛ ولنا أن نقول، هنا، إن المناهج أو المدارس الفكرية لا تولد نقية، ولا تنبثق بمعزل عما سبقها، إذ أنها تبدأ بالحركة في زمن سابق عن زمانها الرسمي، وحتى في زمانها التالي، تظل مشوبة، و« مختلطة »، رغم « صفائها » في المنظور النظري المعادل لها. يقول « سيدني فنكلشتين »: « إن فن العصور الأوروبية هو أساساً فن كنسي أو ديني. ولكن حتى في هذا الفن بذرت الحبوب التي ستزدهر في الفن الواقعي والقومي العظيم في عصر النهضة »[1]، أما زمن الازدهار، أو « الازهرار »، فجاء في زمن تشكل المجتمعات، وتحول الفن إلى علاقة اجتماعية، « إذ أن أعظم فترات الفن ازدهاراً هي تلك الفترات التي تأتي عندما يتمكن الفن من أن يقوم بدور رئيسي في الحياة الاجتماعية، ويصبح حلبة للمناقشة العامة حول الأفكار والآراء في الحياة القديمة منها والجديدة »[2]، لكن تحول الفن إلى « حلبة » للمناقشة والمساءلة يفصح عن تكسّر الاجابات المحفوظة، وعن تحرر العقل الطليق الرامي إلى تحقيق ذاته، وعن تراجع التعاليم التي تُسكت أسئلة

---

(١) سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن، الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧١، القاهرة، ص: ٦٨.

(٢) المرجع السابق ص: ٨٥.

الواقع المعاش باجابات غيبية، لا تعترف بالواقع أصلاً، لذلك فإن « الواقعية التي ظهرت في فن القرن الخامس عشر، وهي تدرس الحياة في أبعادها الخاصة، كانت تسير في موازاة مع نهضة العلم. فهذه الفترة التي كانت فترة نهضة الصناعة والتجارة والاستكشاف كانت أيضاً فترة اكتشاف علمي »[3].

مثّل **الاكتشاف العلمي** تحريراً للعقل، وإعادة اعتبار له، لكن ثنائية العقل/ العلم مسّت صورة المجتمع، والانسان الذي يعيش فيه، مثلما مسّت صورة الطبيعة، والعقل الذي يحاول ان يفك رموزها، أي أن صعود العقل، في كشوفه العلمية، جاء محايثاً لنزوع عقلنة علاقات المجتمع في شرطها الجديد. ومجتمع العقل يقبل بالشعب، وبالانسان وبالحرية. لهذا قلنا إن وصول الواقعية إلى الأدبساير وصولها إلى السياسة، والاقتصاد، وكل المواطن الاخرى: « فمن الناحية الواقعية نجد أن الحركة المتقدمة العظيمة لفن عصر النهضة، في إيطاليا، قد نشأت من دورها الشعبي والاجتماعي »، حيث مثلت « أناساً حقيقيين تكتنفهم الحياة العضوية، ومع ذلك فهم أكثر عظمة من الحياة »[4]. ومن دون أن ندخل في التفاصيل نقول، إن الواقعية هي منهج يحتكم إلى العقل في علاقات اجتماعية تنزع إلى العقلانية، وتقبل بالتجريب والخطأ وتتوسل الاجابة من التجربة، وتطبق المنهج على الشؤون العلمية، وتسعى إلى « كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية »[5]، وتبتغي من الكشف والعرض المنفعة

(٣) المرجع السابق ص: ٩٥.

(٤) المرجع السابق ص: ١٠٥.

(٥) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج: ١) دار الكاتب العربي: القاهرة ـ ص: ٤١٩.

المباشرة، بعد ان تضع بين قوسين كل « الكآبة اللاهوتية »، وكل « مبادىء الاخلاص والصدق في الأخلاق المسيحية ».

نهضت الواقعية، واكتسبت ملامحها، إذن، في شرط تاريخي يسمح باقتراب الفكر من الواقع، وبمساءلته، سعياً وراء إجابات غائبة، وإطلاق العقل وراء المجهول يعني اطلاقه في فضاء غائب القيود، وعامر بالحرية، وفي هذا الفضاء بدأت واقعية الأدب والفن، ونقول بدأت لأنها لم تعرف شكلاً واحداً، وإنما عاشت أشكالاً مختلفة موافقة، بشكل أو بآخر، تقلبات الزمن الجديد بدءاً من أحلام عصر التنوير الذهبية، وانتهاء بسعير الرأسمالية. ومهما كانت تقلبات الزمن، وتعددية الاشكال، تظل الحرية، في النظر والممارسة، هي المرجع الأساسي الذي سمح بظهور الواقعية في مصائرها المتعددة، إذ أن الفن، كما الأدب، يستدعي الحرية أولاً من أجل تكوّنه وتحقيق تحولاته وانتاج اثره. ولقد استطاع عصر النهضة ان يمنح الفن حريته، وأن يرفع « قبضة اللاهوت عن الفن كلية »، وان يكسر « القيود العقلية للتصوير اللاهوتي »، وبذلك وصل الفن إلى موطن جديد، بعد أن كان خادماً للاهوت، وأداة طيعة « تعيد تفسير العقيدة الدينية ».

إن تحقق الفن في الحرية هو أثر لانتقاله من مدار الثوابت الخالدة إلى أرض الواقع المتجددة، ولانزياحه من عالم الأطياف والمُثُل إلى عالم المشخّص والجزئي، فكأن عصر النهضة يقول لنا: إن حياة الفن هي في ارتباطه بحركة الحياة، وفي دخوله إلى واقع العلاقات الاجتماعية، حيث يخسر قداسته الأولى، ويربح معناه الحقيقي، أي يدور في التاريخ كعلاقة اجتماعية، ويمارس تاريخه الخاص، فتجد الكلمة معنى وجودها، وتقترن

الصورة الفنية بعقل يسعى إلى تجسيدها، ويتحرر الفنان من رموز تصبو إلى الغيب.

ولقد نتج عن انتقال الفن من عالم المُثُل إلى عالم الواقع تغير جذري في علاقاته الجمالية، وفي دلالته الاخلاقية اذ أن هذا الانتقال كان يعني، أيضاً، نزول الفن من الصور العالية إلى الشوارع الشعبية، مترجماً بذلك اللحظة الديمقراطية للأدب والفن، ومشخصاً، أيضاً، دورهما في رسم الواقع، والتدخل في علاقاته.

وكما نرى، فان رصد الواقعية يفصح بالثناء عليها، وينطق باطراء الزمان الذي وافقها. مع ذلك، فان صعود الواقعية لم يبتعد عن صعود مجتمعها البرجوازي المتناقض، فحملت تناقضه، وسارت على مسافة منه، حيث اخذت اشكالها الخاصة بها، فنظر بعضها إلى تراجع الواقع الجديد، وأدرك المسافة بين الواقع الموجود والواقع المنشود فارتد إلى الرومانسية، واكتفى بعض آخر بوصف ظواهر الامور، فذهب في النزعة الطبيعية، وبقي شكل ثالث يرصد الواقع في علاقاته الداخلية، متابعاً ومعمقاً دلالة الواقعية، وخالقاً في متابعته اشكالاً فنية تقصّ سببية العلاقات الاجتماعية. إن رصد زمن الواقعية لا يهدف إلى تحديد لحظة ميلادها، بقدر ما يهدف إلى اظهار لحظة صعودها، إذ انها لم تولد نقية، ولم تتطور نقية أيضاً، بل كانت في صعودها، وتطورها، خاضعة للشروط الاجتماعية. ومهما يكن من أمر فقد شكل صعود الواقعية في الأدب مرحلة جديدة في تاريخ الأدب وفي إنتاجه واستقباله واستهلاكه. واذا كان لنا ان نتلمس مصادر هذه الجدة فاننا نقول: يكمن جديد الواقعية في انتقال الممارسة الفنية من وضعها الفردي إلى وضع اجتماعي جديد، يجعل منها ممارسة

اجتماعية تقوم في التاريخ، وتنتج المعرفة، وتدعو إلى عقل حر، طليق، يقرأ في ضرورة الفن ضرورة تحويل العلاقات الاجتماعية إلى وضع جديد لا يقول بمفهوم الضرورة.

الواقعية وديمقراطية الأدب: الديمقراطيون الروس

إذا كان عصر التنوير قد انتقل في أوربا الثورة الصناعية من مدار الكمون إلى مدار التحقق، فإن هذا العصر لم يظفر لنفسه بمكان في «روسيا المقدسة»، الا في زمن لاحق، أو لنقل ان ركام البؤس، والاستبداد القيصري، وهيمنة العلاقات الاقطاعية وترامي الايديولوجيا الفلاحية، كل ذلك، جعل مسار التنوير بطيئاً ومتعثراً، وحكم بالتالي، زمن هذا المسار وأشكال سبله. وفي عثار روسيا «الأرواح الميتة» كان على الفكر التنويري ان يعثر على أشكال تجلياته الموائمة، وأن يلتقي بالحقل الذي يقبل به، ويمنحه سبل بقائه، وامتداده. وكما يحدث في كل زمان مستبد، فإن فكر التحرر والتنوير ركن إلى حقل الأدب، وتحصن وراء قلاعه «المتواضعة»، واتخذ من صفحات الشعر والنثر قاعدة للكشف، والتحريض، والانارة. وقد امتدت القاعدة، وعلا صوت النثر والشعر حتى أصبح الحقل الادبي صوت زمانه الاصيل، وملاذ كل فكر يدافع عن الحرية، ويبشر باستعادة جوهر الانسان المفقود.

إذا كان النثر والشعر قد جعلا من تحرر الانسان عماداً للكلمة، فان النقد الذي واكب الابداع الأدبي، وحدّد له الاشارة والصوى، جعل من نظريته النقدية أداة جمالية تقارب الادب، ووسيلة معرفية تقارب

المجتمع، ونهجاً تنويرياً يفضي إلى السياسة. فكأن النقد في زمن الاستبداد، يغيب السياسة في الأدب، وربما تشتد به الحماسة فيعكس العلاقات، ويغيب الادب في السياسة، وفي الحالتين، فان هذا النقد، القائم في زمن مقهور، لا يضل الطريق، لأنه يمسك ما هو جوهري، ويدرك ان تحقق العمل الأدبي، يقوم في ارتباطه بالتاريخ، وفي قدرته على الفعل في العلاقات الاجتماعية الاخرى. واذا كان الفكر الصحيح مرآة لزمانه، فان النقد الديمقراطي الروسي لم يصبح تلك المرآة إلا بسبب ارتباطه بزمانه وسريانه في نزوع ذاك الزمان. وفي هذا النزوع كان يقرن بين الكلمة وأثرها الاجتماعي، ويكافل بين الأدب والسياسة، ويقارب بين الكاتب والقارىء، وبذلك كان النقد الديمقراطي الروسي يتابع رسالة عصر التنوير، بعد أن «غفت» في أوروبا، ويواصل المسار من اجل الوصول إلى زمن «الانسان الكلي».

عاش عصر التنوير زمانه الأوروبي ـ الكلاسيكي، في حقل الفلسفة، بشكل أساسي، أما في روسيا القيصرية المثقلة بالقيود، فان هذا الفكر انزاح من حقل الفلسفة إلى حقل الادب، بعد ان جعل من الأدب مستوى قائماً في المستويات الاجتماعية الأخرى، وبعد أن جعل من الأدب/ النقد مداراً مؤاتياً للتعبير عن القيم التنويرية، وممارستها. وهذا التعبير وتلك الممارسة، حملا في حقل الأدب اسم: الواقعية والاقتراب من «الاسم في تاريخي يضيء دلالته، ويعيد إلى الأذهان، سؤال ديمقراطية الأدب، وأسئلة وظيفته الاجتماعية.

تنطق النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس بحقيقة أولى، تقول: إن الأدب مستوى اجتماعي في مستويات اجتماعية أخرى، وان المستوى

الاجتماعي يترجم حقائق زمانه، ويظل هذا القول صحيحاً حتى وان غابت بعض ملامح الزمان في تلعثم الترجمة. وبسبب هذه الحقيقة، حملت النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس سمات فلسفة التنوير وملامح الفلسفة الانسانية، وإشارات النزعة العقلانية التي كانت تمهد لمسرح تاريخي جديد لا تحتكره «العناية الالهية» بل يدور فيه الفعل الانساني طليقاً، وعلى هذا المسرح العقلاني اطلقت «الواقعية في الأدب والفن» جملة مقولاتها في نسق معقد ينكر «صفاء الأدب» ويقر بـ«دنيوية الابداع»: الأدب والحياة، الأدب والمجتمع، الأدب والواقع، الأدب والانسان، الذاتي والموضوعي، الأدب والمعرفة، الأدب والتاريخ..

إذا اقتربنا من الثنائيات السابقة، نجد انها لا تقبل بعلاقة الأدب الا مضافة إلى علاقة اخرى، وقد يبدو «للبعض» ان هذه الاضافة حصار للأدب، لكن قراءة «الاضافة»، في زمانها، تصقل الرؤية، وتُظهر ان هذه «الاضافات التبسيطية» إن هي الا تعبير عن «روح العصر»، واستطالة شرعية لمقولات فلسفة التنوير. فعندما يقول الديمقراطيون الروس: ان الفن ملازم للحياة، وان الفن يعيد «خلق الحياة بكل ما تنطوي عليه من حقائق»[٦]، وأن «الحياة أسمى من الفن دائماً، لأن الفن ليس إلا واحداً من مظاهر الحياة التي لا تحصى» (بيلينسكي ١٨١١- ١٨٤٨)، فان هذا الرباط لا يصدر عن حس اخلاقي ساذج، او عن محاكمة بائسة في بساطتها، وانما يعيد تأكيد مقولة اساسية، والمقولة هي التاريخ، التي كانت تفصح عن معناها بـ«كلمات» الجديد والقديم، الثابت والمتغير، الساكن والمتطور.. وفي هذه الكلمات كانت ترجم

---

(٦) لافريتسكي: في سبيل الواقعية، بغداد - ١٩٧٤. ص: ٦٤.

« ثبات » العلاقات الاجتماعية، واستمرار « سكون » السلطة السياسية، وتنادي بضرورة مواكبة سير الحياة المحكوم بتدفق حر ومستمر. وكان على الادب الواقعي ان يمارس واقعيته برسمه لما هو متغير، وباشارته إلى ما هو محتضر ومتشبث بالحياة، وبايمائه إلى ان الساكن يخالف قانون الحياة، ويجافي عقلانية التاريخ، وكي يحقق هذا الأدب أثره، ويوافق بين الاتر والخصائص الأدبية التي تنتجه، كان عليه ان يركن، في شكله الأدبي، إلى منطق التغير الذي يدعو اليه، أي كان عليه ان يرفض كل نزعة شكلية سكونية، وان يلفظ كل التعاليم الاكاديمية التي تصف الادب، وتتعامل معه في فراق كامل مع حركة الحياة.

تشي مقولة **الحياة**، إذن، بـ لا متناهي التغير، أما مقولة: **الأدب والواقع**، فإنها تبقى بدورها في ضفاف التاريخ ومجراه، بعد أن تضيف إليه بُعداً تنويرياً محايثاً، ويستنير هذا البعد بمعطيات « المادية الحديثة »، ويقول: الوجود قوّام على الوعي والمجتمع سابق للأدب، وشكل المجتمع، في خصائصه، يحدد شكل الأدب؛ أي ان الوعي في كل أشكاله، بما فيها الوعي الادبي، محكوم بتحديداته الاجتماعية. لقد أفضى القول بأسبقية الوجود على الوعي إلى إخراج العقل من « ظلمات التجريد »، وإلى الاعتراف بالوجود الموضوعي للعالم، كما وضع الممارسة الادبية في « بداية » طريق جديد. وتشكل مساهمة تشيرنيشيفسكي (١٨٢٨ـ ١٨٨٩)، في هذا المجال، إغناء حقيقياً لمفهوم الواقعية، إذ أنه اعتبر « أن الجمال في الفن يشكل انعكاساً للجمال الذي يصادفه الانسان في الحياة التي تنطوي على الجمال السامي الحقيقي »[٧]. أي أن « الجمال حقيقة موضوعية،

---

(٧) المرجع السابق: ص ٢٦٩.

إنه شيء واقعي »، إن القبول بمادية الممارسة الأدبية يسمح بنهوض علاقة معرفية بين الواقع المعاش والممارسة الادبية، لأن الادب لا يستوي في هذه العلاقة الا عبر بحثه المستمر من أجل التملك الجمالي للواقع، وعندها تنتقل الكتابة الادبية من طور التأمل الواهم إلى طور البحث، الذي لا يسمح بانتاج العلاقات الادبية الا بعد ان تتعرّف الكتابة على علاقات الواقع، في وجودها الموضوعي المعقد، والمتناقض. وهذا يعني ان استقامة المعرفة الادبية تقتضي، أولاً، الاقرار بالوجود الموضوعي للواقع، وتقتضي ثانياً، الاعتراف بالوجود الموضوعي للفكر الباحث، الذي يقبض في بحثه على علاقات الواقع، وعلى معادلها الفني، ويدرك، في البحث ذاته، ان حركة الواقع كحركة العمل الأدبي، لا تعطي ذاتها الا في مسار متناقض. في هذه العلاقة بين الواقع وصورته الأدبية، ظهرت مقولة الصدق الفني، والتي تعني، ببساطة، ضرورة العمل من أجل انتاج صورة صادقة للحياة. ولقد كان الديمقراطيون الروس، يعتقدون، ـ وهنا نستعير قول جورج لوكاتش: ـ « ان الحياة نفسها، إذا ما صُوّرت بعمق، وعُبّر عنها باخلاص من خلال الادب، هي اكثر الوسائل فاعلية في إلقاء الضوء على مشكلات الحياة الاجتماعية، فضلاً عن انها سلاح ممتاز في عملية الاعداد الايديولوجي للثورة الديمقراطية، التي كانوا يأملون فيها، ويتوقون اليها »(٨).

إن اقتراب الديمقراطيين الروس من مقولة الانعكاس المادي، ومناداتهم بالتغيير الاجتماعي، وتركيزهم على وظيفية الادب أوفى بهم إلى

---

(٨) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧٢ ص: ١٣١.

التركيز على البعد المعرفي في العملية الادبية، على اعتبار ان هذا البُعد هو الكاشف الحقيقي لطبيعة المجتمع. يقول بيلينسكي: « العبقري لا يسبق زمنه أبداً، غير أنه يحدس دائماً مضموناً لا يكون ظاهراً للجميع »[9]، وهذا الحدس المعرفي، الذي تنتجه عملية الكتابة، هو ما يجعل من الأدب أداة كشف وتنوير، ويجعله يقيم صلة قرابة مع العلم بالمعنى الحقيقي للكلمة: « العلم والفن يقومان بتنقية ذهب الواقع، بعد أن يعيدا صهره في شكل أنيق، وبعد ان يعطيانه شكلاً لائقاً بأجزاء متناسقة تقع في متناول نظرتنا من جميع الجهات »[10].

الحديث عن المعرفة الأدبية هو الحديث عن وظيفة الأدب، وعن الفعل الذي تنتجه هذه الوظيفة. وفي هذا الاطار يتكشف مفهوم « الثقافة الجديدة » عند دوبرليوبوف، التي تبدأ بجديد الثقافة كي تفضي إلى كلٍّ اجتماعي جديد، وكأن جديد الثقافة لا يظفر بمعناه الا عندما يحدد دور الثقافة في دورة التحويل الاجتماعي. وهنا تبرز، من جديد، دلالة الواقعية في تاريخها، ويستجلي مشروعها الطامح إلى الفعل في التاريخ، وإلى « إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية »، وهي تعلن، بذلك، ان تغيير دلالة الأدب هو مدخل لتغيير وظيفته الاجتماعية، التي ينبغي انتقالها من مستوى التأمل الصامت إلى مستوى الفعل والممارسة، وفي هذا الانتقال يعثر الادب على أشكاله الجديدة، ويدخل في فضاء رحب يمنحه كل إمكانيات الحركة والتجديد: « ومن أجل العمل على تحسين المجتمع يتعيّن على الادب ان يتمكن من معالجة موضوعات ذات طابع اجتماعي. وبهذه الصورة عينها يتطور الادب، ويغني مضامينه ».

---

(٩) لافريتسكي، ص: ٧١.

(١٠) المرجع السابق: ص: ١٠٣.

انجلس : الواقعية والأدب الطبقي

نهضت واقعية الديمقراطيين الروس في المخاض الروسي، فقاربت الادب في تميّزه، وتعاملت معه بمواد فكرية تنوس بين الديالكتيك الهيجلي ومادية فيورباخ، فجاءت واقعية تحمل حدودها التاريخية والنظرية، اما الواقعية التي دعا اليها انجلس فجاءت في سياق تاريخي مختلف، سياق اكثر وضوحاً وتبلور وتجذراً؛ وضوحه في هدفه السياسي المعلن، وتبلوره في تمايز القوى الاجتماعية المتصارعة، وجذوره في « ماضي الثورة »، الذي نقل التاريخ إلى لوحة اخرى. وكي تكتمل ملامح الصورة علينا ان نشير إلى زمان انجلس، وإلى شكل مقاربته للواقعية. فزمان رفيق ماركس هو زمان صعود الطبقة العاملة، وزمان اندحارها بعد عام ١٨٤٨، وشكل مقاربته مرهون بمساره النظري المديد، الذي بدأ بـ « نقد الأدب » ثم انتهى في حقل الفلسفة والاقتصاد، بعد أن جعل من السياسة نهاية البحث وبدايته الاولى، فجاءت مقاربته للواقعية سياسية بالدرجة الأولى، أو سياسية تحمل في هوامشها مؤشرات نظرية تحتاج إلى تحويل، وقبل أن نشير إلى هذه الهوامش، وبشكل سريع، علينا ان نقول: ان انجلس لا يبني نظرية للواقعية بل يترك شذرات نظرية، اكثرها حضوراً هو مفهوم « النموذج » أو « النمط »، الذي استعاده لوكاش في زمن لاحق، وأعطاه قوامه النظري.

يحدد انجلس واقعية العمل الأدبي في أثره السياسي، وفي دوره التنويري، الذي يبدّد ضباب الوعي، ويترك « البروليتاري » صاحياً امام بؤسه العاري. فمعنى الادب هو دوره الخاص في شامل الثورة الاجتماعية، خصوصية تصون الأدب، وتربطه بمهام الثورة، وتحكم دوره كأداة

تحريضية ـ وظيفيـة. وفي هـذا التحـديـد يظـل انجلس مخلصاً للحظـة السياسية، وأميناً لمفهوم المعرفة لديه، إذ ان المعرفة هي البحث عن إجابات لأسئلة الحاضر، وسؤال الحاضر هو تحرير البروليتاريا التي ترزح تحت عبء الاستغلال الرأسمالي: « إن الصنـاعـة العصريـة الكبيرة هـي، بالتحديد، التي جعلت من العامل المقيّد إلى الأرض بروليتاريا خارجاً عن القانون لا يملك شيئاً على الاطلاق، حراً ومتحرّراً من كل قيود التقاليد. هذه الثورة الاقتصادية هي، بالتحديد، التي خلقت الشروط التي تمكّن من الاطاحة بـاستغلال الطبقـة العـاملـة في شكلـه الاخير، في ظـل النظـام الرأسمالي »[11]. إذا كان الامر كذلك، فان دور الأدب هو المساهمة في تحريـر الطبقـة « التي في تحررهـا تحرر البشريـة جمعـاء »، وهـذا الادب « المطلوب »، والممكن تاريخياً، لا يساهم في التحرير إلا إذا كان واقعياً.

مع ذلك، فان انجلس الممارس لحزبية الكتـابـة، والداعـي إلى « ادب ملتزم »، لا يطالب بواقعية « عامة »، فهو يأخذ بالواقعية بعد أن يخضعها لطموحات الطبقة العاملة، اي انه يطالب بأدب قادر على التعبير عن واقع ونزوع الطبقة العاملة: « إن المقاومة الثورية التي تواجه بها الطبقة العاملة القوى المضطهدة لها، ومحاولاتها المتوترة، الواعية، او شبه الواعية، لانتزاع حقوقها الانسانية، هي ملك للتاريخ، ولها الحق بان تطالب بمكان لها في ميدان الواقعية »[12]. إذا قرأنا قول انجلس هذا نجد انه يستعيد سمات الواقعية الاولى ولكن في شروط الطبقة العاملة، لذلك تعود لديه وظيفة الادب تحت اسم « الرواية الهادفة »، وفي هذه الرواية يعود التحريض بعد

---

(١١) **Lukacs:** Marx et engels historiens de la litterature. L'Arche. paris 1975. P:92.

(١٢) **G. Lukacs:** Ecrits de moscou. Eds sociales paris. 1974. P: 288.

أن يتعرف على الواقع، وبعد أن يمسك بـ « القضايا الكبرى »، أي ان الادب لا يحرض البروليتاري الا اذا قدم له صورة صادقة، وعارفة، لشرط الاستغلال الذي يعيش فيه. انطلاقاً من علاقة التحريض بـ« صورة الواقع كما هي »، تعود واقعية انجلس فتؤكد على الصدق والمعرفة ووضوح التفاصيل، فكأنها، تقول ان شرط التحريض هو إنتاج معرفة الواقع: « تقوم الرواية ذات النزعة الاشتراكية بمهمتها، بشكل كامل، عندما تهدم، من خلال رسمها الامين للعلاقات الفعلية، الاوهام السائدة عن طبيعة هذه العلاقات »[١٣]. « تفترض الواقعية، في نظري، اضافة إلى دقة التفاصيل، التصوير الدقيق للسمات النموذجية، في شروط نموذجية »[١٤].

تشير الملاحظات السابقة إلى الثنائية التي تحكم مفهوم الواقعية عند انجلس: السياسة / المعرفة، اذ ان الفعل السياسي يستدعي التخلص من الوعي الزائف والوصول إلى وعي صحيح، يدرك الواقع المعاش في موضوعيته، وينجو من تضليل الايديولوجيا المسيطرة، لذلك، فان « دقة التفاصيل » لا تعني عنده سطح الظواهر الاجتماعية، بل تعني أدراك القوانين الموضوعية التي تحكم تلك الظواهر، حتى نكاد « نظن » ان انجلس يماثل بين المعرفة العلمية والمعرفة الادبية، او انه لا يرى معنى للأدب الا في دوره في انتاج المعرفة، المرتبطة بشرط تاريخي معين، ذي مهام سياسية معينة، وهذا التصور للأدب هو الذي يشرح اعجاب انجلس اللامتناهي ببلزاك، فعندما يشير اليه انجلس مقرظاً فانه يقول: « لقد تعلمت منه، حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية (إعادة توزيع الملكية الفعلية

---

(١٣) Ibid. P: 284.

(١٤) Ibid. P: 287.

والشخصية بعد الثورة مثلا) اكثر مما تعلمت من كل المؤرخين، الاقتصاديين، وعلماء الاحصاء المختصين بتلك الحقبة »[١٥]. وفي هذا الثناء، الذي يسبغه صاحب « أنتي دوهرنغ » على أديب « رجعي »، فان انجلس يطرح سؤال تناقض الكتابة، الذي أجاب عليه لينين ولوكاتش بعد زمن، وعلى الرغم من غياب الاجابة، واختزال السؤال، فان ملاحظة انجلس تمس مفهوي التحويل الأدبي مساً مباشراً، وتومىء إلى تعقد العملية الكتابية، التي تتبع في أصالتها منطقها الخاص، فتنزاح عن إرادة الكاتب، وتملي إرادة الكتابة، علماً ان ارادة الكتابة تتحقق في تراكم البحث الدراسة، والتي في تراكمها تنقل « ارادة » الكاتب من المركز إلى الهامش.

وكما يجعل انجلس من المعرفة الادبية شرطاً ضرورياً لانتاج التحريض السياسي، ونشر الوعي « الصحيح »، فانه يتخذ منها أساساً لصياغة بعض مفاهيمه النقدية الاولية، ومن هذه المفاهيم، وأكثرها وضوحاً، مفهوم النمط، ومفهوم الشخصية النمطية والشرط النموذجي. ويعني بالنموذجي العلاقة الكتابية التي تعبّر عن علاقة اجتماعية اساسية في خصائصها المتميزة، وفي نزوع تطورها العام، اي ان الكتابة الادبية تحتضن ما هو جوهري في حركة العلاقات الاجتماعية، وتشي بآفاقه القادمة في نهوضها، الممكن، أو في سقوطها الاكيد، لذلك فان انجلس يكتب إلى لاسال: « ان فكرتك عن سيكنجن صائبة تماماً، فالأشخاص الرئيسيون فيها ممثلون لطبقات ولنزوعات محدّدة، وبالتالي لأفكار عصرهم المحددة، وبالتالي فان دوافعهم لا تقوم في شهوات فردية عادية، وانما في التيار التاريخي الذي يحملها »[١٦]. مع ذلك فان تركيز انجلس على مفهوم النمط لا يُرجعه إلى

(١٥) G. Lukacs: Marx et engels P: 107.
(١٦) G. Lukacs: Ecrits de Moscou P: 283.

علاقة مجردة مبهمة المعالم، اذ ان مفهوم النمط لديه يحتوي الفردي والجمعي معاً، ويتضمن العلاقة الاجتماعية والخصائص الفردية. او لنقل، ان النمط هو وحدة المجرّد والمشخّص معاً: «ان كلاً من هذه الخصائص تمثل نمطاً، لكنها تمثل في الوقت ذاته فرداً محدَّداً، فرداً يمكن ان يشار اليه باسم الاشارة على حد قول هيجل العجوز، والمفروض ان يكون كذلك».

لا تكتمل سمات لوحة الواقعية عند انجلس الا بعنصر «أخير»، عنصر التراث الذي يشمل كل معطيات الانسان الايجابية، بدءاً من اسخيليوس وارستوفاينس، وصولاً إلى شيلر وسرفانتس، وكل معطيات الثورة البرجوازية، وعندما يستعيد انجلس التراث فانه يقوم باسترجاع واقعي، أي أنه يقرأ المعطيات السابقة من وجهة نظر الواقعية الراهنة، أو يبحث عن الواقعية «المطلوبة» في علاقتها مع «الواقعية العظيمة»، التي ولدت في زمن آخر.

لوكاتش: الواقعية والمعرفة الأدبية

مهما كان شكل الحديث عن الواقعية، فان التوقف عند لوكاتش يظل ضرورة ملزمة لاستكمال الحديث وإنارته. فهذا الاسم، في اصدائه، ترك تراجيع واضحة في أطراف من يدافع عن الواقعية، وفي زوايا من يكيل لها الاتهام. والباحث عن معنى الواقعية، في كتابات لوكاتش، لا يضل الطريق، برغم برودة المفاهيم وتنوع الكتابة، لأن هذه الواقعية، كما حددها الفيلسوف الهنغاري، وجدت لها مهاداً في كتاباته الفلسفية

والأدبية والسياسية، بدءاً من « التاريخ والوعي الطبقي » وصولاً إلى « أنطولوجيا الوجود الاجتماعي ».

فما هي مقدمات هذه الواقعية، وما هي المقولات التي تركن إليها؟.

تعطي مقالة **لوكاتش**: « الفن والحقيقة الموضوعية »(١٧) المقدمة الأولى للواقعية: يوجد الواقع الخارجي بمعزل عن الوعي وعن المعرفة المرتبطة به، وهذا يعني ان الوعي والمعرفة هما انعكاسان للواقع الخارجي. أما المقدمة الثانية التي تعطيها المقالة فتقول: الفن شكل معرفي يتمايز عن المعرفة العلمية تمايزاً لا يمنع وحدة الهدف، التي ترمي في الحالين إلى « إظهار الاشياء كما هي في الواقع فعلاً ». تعلن المقدمتان عن موضوعية العالم الخارجي، وتقبلان بمعرفية الفن من حيث هي انعكاس لواقع سابق عليها، لكن هذا القبول لا يستقيم إلا باعلان ثالث يحدد شكل الانعكاس وسيرورته، ويشير إلى موضوعيته أو إلى وهمه. يحدد لوكاتش شكل الانعكاس في سلسلة مستفيضة من دراساته. يقول في مقالته: « الظاهر والجوهر »(١٨): ما هو هذا الواقع الذي يجب على العمل الأدبي ان يعكسه بصدق؟ ويجيب على السؤال قائلاً: لا يقوم الانعكاس الفني على التقاط سطح العالم الخارجي، الذي يتم ادراكه بشكل مباشر، كما انه لا يعتمد العارض او اليومي. فالانعكاس الفني، من حيث هو انعكاس موضوعي، هو تمثيل للعلاقات الديالكتيكية بين سطح الظواهر وجوهرها، اي انه يختلف جذرياً عن النقل الميكانيكي للواقع، ويتفارق عن « التصوير » المسطح الذي يكتفي بظاهر الاشياء، ولا يستطيع النفاذ إلى الجوهر الذي يحكم حركتها.

(١٧) Preserve and create. Humanites press New York 1973. P.P: 17 - 22.

(١٨) Ibid.

يتحدّد جوهر الفن، إذن، في تمثيله للعلاقة الديالكتيكية بين الظاهر والجوهر، وهذا التحديد المستند إلى المادية الديالكتيكية، يختلف جذرياً عن موقف المدرسة الطبيعية التي تربط بين الظاهر والجوهر بشكل ميكانيكي يفضي إلى تلاشي الجوهر، كما يختلف أيضاً عن مواقف المدارس المثالية التي تقيم تعارضاً بين الظاهر والجوهر، وتعجز عن تلمّس الوحدة الديالكتيكية لتناقضهما. إن تحديد جوهر الفن في أفق واقعي يربط، مادياً، بين الظاهر والجوهر يدفع الفن إلى تملّك موضوعي للواقع، إذ ان الظاهر والجوهر في ديالكتيكهما الصحيح هما نتاجان للواقع قبل ان يكونا تعبيراً عن مستوى إنساني معرفي، فهذا الديالكتيك يرشح في كلية الواقع، وينفذ إلى كل خصائصه، ويأخذ في نفاذه مستويات نسبية، فما يتجلى جوهراً، في لحظة معينة، يصبح في لحظة أخرى ظاهراً يسير إلى جوهر جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية.

« ينزع الفن الصحيح إلى احتضان الواقع في كل توسطاته وعلائقه، ويحاول ان يقبض على الحياة في كلّيتها المعقدة، ومن أجل ذلك يذهب بعيداً إلى جوهر الواقع، كي يكتشف في أعماقه القوى المحتجبة الكامنة خلف الظواهر». لكن تقصّي الفن للجوهري لا يفضي به إلى إعطاء صورة مجردة للواقع تتلاشى فيها الظواهر، فعلى العكس من ذلك، فان الفن يمثل السيرورة الديالكتيكية الحية التي تقلب الجوهر ظاهراً، أو تجعل الجوهر يتكشف كظاهر، كما أنها، أي السيرورة، تكشف عن الجانب الآخر لذاتها، حينما تطلق الظاهر في حركيته وتجعله يفصح عن جوهره الخاص، وفي هذه السيرورة المستمرة، ذات العناصر المتبادلة التأثير، يعبر الفن عن كلية الحياة في حركتها وتطورها.

بما أن الابداع الفني يحتضن العام والخاص، في وحدة متحركة، فان

معنى هـذه الوحـدة لا يتجلى بشكـل صحيـح الا اذا عثر الابـداع على الأشكال الفنية الخاصة به، التي تمكنـه مـن احتضـان الوحـدة الحيـة في علاقاتها، لأن غياب هذه الأشكال يدفع بالفن إلى وهاد التجريد، التي تفصل بين الظاهر والجوهر، أي تدفع بالفن إلى تخوم التجريد العلمي. ولهذا فان الفن الواقعي يعتمد تـركيباً فنياً هو النمط، أو النموذج، الذي قال به انجلس، واشار اليه ماركس، والنموذج، بهذا المعنى، هو وحدة تركيبية تعبر عن ديالكتيك الفردي والجمعي، في خصائص نمطية قائمة في ظروف نمطية، أو لنقل إن النمط يعكس « الحياة في وحدتها المتناقضة، وفي هذه التناقضات تنتسج السمات الاجتماعية، الأخلاقية والروحية الأكثر اهمية في حقبة محددة في وحدة حية » (١٩).

من ينظر إلى مفهوم النمط، كما يرتسم في واقعية لوكاتش، يقرأ فيه سمتين أساسيتين: سمة توكل إلى الأدب مهمة تبيان التقدم الاجتماعي، وتطور الكلية الاجتماعية باتجاه ازمنة اكثر ارتقاء، وسمة اخرى تقرن التقدم الاجتماعي، كما يرسمه الأدب، بشكل المعرفة التي ينتجها هذا الأدب، فكأن الأدب ـ والحال هذه ـ هو لحظة معرفية، متميزة لا تلتقط الا حركة التاريخ في تقدمها؛ او لنقل ان شرط الأدب، كي يكون ذاته، هو ان يرسم اشكال الصراع الاجتماعية التي تدفع المجتمع إلى افاق تحققه، وعندما يحقق الأدب هذا الشرط، و « يسري في ديالكتيك الحياة »، فإنـه يتقدم كأدب جدير بصفة الواقعية، لأن « الواقعية العظيمة » نشأت، وتطورت، كتعبير عن « تدفق الحياة » وعـن تطـورهـا بـاتجاه التحقـق الشامـل وكما نرى، فان فكرة التقدم ترشح في كل كتابات لوكاتش،

---

(١٩) G. Lukacs: Problemes du realisme L'ARCHE. 1975. P.P: 243 - 273.

إن لم تكن عماداً مركزياً لها، وفي هذه الفكرة يتابع « الفيلسوف » أفكار عصر التنوير، بعد صياغتها بمقولات ماركسية ـ هيجيلية، أو هجيلية ماركسية، ويرسل هذه الأفكار، التي لا ترى في العالم إلا تقدمه، الذي يتكشف في مسار متعرج، ويتجلى في تراكم بطيء لا يخطىء غايته، حتى نكاد نقول: إن لوكاتش يرى التقدم محايثاً للواقع أو يرى فيه طبيعة ملازمة لعالم الاشياء. وكما « يستعين لوكاتش بفكرة التقدم، فإنه يستعين أيضاً بـ « الواقعية العظيمة »، وينصبها نموذجاً أدبياً يعتمد ثنائية: النمط / التقدم، بل يأخذ هذا النموذج ويدرس خصائصه، ويصوغ التجريد النظري الموافق لها، ثم يجعل هذا التجريد قاعدة ومرجعاً. ولا ينسى لوكاتش ان يذكر، في معرض تجريده، بعلاقة النظرية بالممارسة الادبية، وبعلاقة النظرية بـ « التراث الأدبي »، الذي تركه ماركس وانجلس ولينين، لهذا، فانه يشير، دائماً، إلى علاقة النظرية بأعمال « الواقعيين العظام » في تقييمها الذي حدده ـ يوماً ـ مؤسسو الماركسية. على أية حال، مهما كانت مراجع لوكاتش في خصوبتها وضبطها النظري، فان نظريته تظل رهينة لأفكار عصر التنوير بعامة، ولمقولات هيجل الجمالية بخاصة.

إذا كانت واقعية لوكاتش تعتمد ثنائية النمط / التقدم، فان الأساس الذي يمسك بها هو أطروحة المعرفة الأدبية، التي تستعيد الفلسفة الهيجيلية بعد أن « تدخل » فيها ملاحظات انجلس، الأمر الذي يحدد مساهمة لوكاتش كمداخلة فلسفية في الأدب، أو كمداخلة ادبية مرهونة بنسق فلسفي. يقول لوكاتش، في تعريفه للفلسفة، إنها: « انعكاس مفهومي للواقع »، فاذا وصل إلى تعريف الأدب قال: « إنه شكل خاص لانعكاس الواقع الموضوعي »، ومع أننا لا نرفض هذا التعريف في شكله العام، فاننا

نعتقد ان التمييز الذي يقيمه لوكاتش، بين الانعكاس الفلسفي والانعكاس الادبي للواقع، سرعان ما يضيق، لأن لوكاتش يعالج الخصوصية الادبية بمقولات فلسفية اهمها مقولة الحقيقة، او الصدق، او الصحيح. لهذا فان استقصاء معنى الواقعية، عند لوكاتش، يفضي إلى استقصاء الدلالة الفلسفية والاخلاقية للأدب، أكثر مما يفضي إلى تلمس الخصوصية الأدبية (٢٠).

يرى لوكاتش أن سمة الكتابة الواقعية هي قدرتها على تمثيل «الكلية الموضوعية للواقع»، وإظهار اهمية العلاقات الاجتماعية في مجملها، والإشارة إلى ما هو ضروري من أجل السيطرة عليها (٢١)، إذ أن تمثيل الواقع، في حقيقته، هو الشرط الضروري لانتاج عمل أدبي ذي أثر، وذي قيمة ادبية، بل أن ديمومة هذا الأثر، وتجاوزها للزمن، تعتمد على درجة نفاذ العمل الأدبي إلى جوهر علاقات الواقع، ورسمه لانعكاس هذا الجوهر في الوعي والاحساس، وكيف ان هذا الوعي وذلك الاحساس يشكلان جزءاً من مركب الواقع المعقد. ولما كانت قيمة العمل الأدبي تتحدد بدرجة نفاذه إلى جوهر العلاقات الاجتماعية، وسيرورتها في فترة تاريخية محددة، فان هذا النفاذ يقضي بان يتجاوز العمل الأدبي لحظة المباشرة، أو لحظة المعطى العياني المباشر، كي يصل إلى جملة العلاقات «المضمرة» التي تحكم المباشر والعياني، أي أن إنتاج المعرفة الأدبية، وتملّكها للواقع، لا يتمّان إلا في حدود التجريد الفني. بمعنى آخر، إن تمثيل المباشر والعياني، فنياً، لا يتم إلا في لحظة التجريد التي تذهب إلى الجوهر، وتعيد رسم علاقاته، بحيث يتكشف في هذا الرسم المعنى الحقيقي

---

(٢٠) Ibid.

(٢١) Ibid.

للمباشر، أي أن رسم المباشر لا يبدأ منه، وإنما يبدأ من جملة العلاقات التي تنتجه كمباشر.

يتكوّن الفن، إذن، في عملية التجريد الفني، فلا فن بلا تجريد، وإلا فكيف نفهم معنى النمط الأدبي؟ مع ذلك، فان للتجريد الفني خصوصيته، أو لنقل تجريد خاص، يرمي إلى إعادة تمثيل العلاقات العيانية، أو أنهُ تجريد ذو نزوع وهدف، فالفنان الواقعي يدرس مواد واقعه المعاش بأدوات مجردة، كي يصل إلى قوانين الواقع الموضوعي، إلى علاقاته العميقة والمحتجبة، التي لا يمكن معرفتها عن طريق تأمل سطح الظواهر، وبعد هذه الدراسة التي تتوسل التجريد منهجاً، يعيد الفنان صياغة علاقات الواقع المباشر. وكما نرى، فان الفنان الواقعي يبدأ بالتجريد وينتهي إلى المباشر، أي ان المجرد ينتج المباشر، وفي لحظة إنتاجه له ينتهي كتجريد. يتحدّد البناء الفني، إذن، بعملية مزدوجة، الأولى تعتمد التجريد، وتقوم بصياغة مفهومية للعلاقات الاجتماعية، والثانية تعتمد الوسائل الفنية الموائمة لنقل هذا التجريد إلى معادله الفني، أو لنقل صورة الواقع التي انتجها التجريد إلى صورة فنية للواقع المباشر، ينحلّ فيها التجريد. وما دام الفن الواقعي يعتبر التجريد شرطاً له، والتجريد عملية معرفية، أو شرط لانتاج المعرفة، فان دور الفن الواقعي هو إنتاج المعرفة التاريخية التي ترسم نزوع الواقع، أو لنقل ان معنى الفن هو وظيفته، التي ترصد حركة الواقع في ارتقائه، والتي تقرأ في فضاء التاريخ صعود الطبقات وسقوطها، وبهذا المعنى يصبح النمط الأدبي رمزاً معرفياً، يحكي مسار طبقة في تناقضاتها، وصراعاتها، او أفقها المرسوم في مسارها.

تقترب المعرفة الادبية، في نظرية لوكاتش، من حدود النزعة الغائية،

فلا ترى صورة الواقع ، في الأدب ، ولا تقبل بصورة الأدب ذاته ، إلا إذا رسم الأدب صورة الواقع في مستقبله المنشود ، والمح إلى المسار الضروري الذي تنهدم فيه علاقات قائمة ، وترتسم في افاقه صور مستقبل يتهيأ لاستعادة ما هو قائم ، ويتجاوزه. يطرح لوكاتش ، في هذا التحديد ، سؤال علاقة الكتابة بالتاريخ ، لكنه يضيق الاجابة عندما يُرجع الكتابة إلى غائيتها الطافية ، التي لا تترجم في سطورها الا حركة تاريخ يسعى إلى غايته المرئية ، يتقدم ، مبصراً ، إلى هدف مرئي ، حتى نكاد نقول إن واقعية لوكاتش هي مرآة ثابتة ، أو صامتة ، تعكس ، في هدوء ، مساراً واعياً لا يضلّ سبيله. وكما قلنا ، فان هذه الغائية ، السافرة ، تصدر عن مفهوم التقدم بمعناه الهيجيلي ، الذي لا يرى الواقع الا في غايته المبصرة. مع ذلك ، ينبغي ان نذكر ان تاريخ الأدب عند لوكاتش لا ينضوي تحت لواء « الفكرة المطلقة » ، لأن هذا الفيلسوف الهنغاري كان معنياً بتحديدات التاريخ المشخصة ، وبالتحليل « التاريخي ـ المشخص لتوسطات التقدم الموضوعي » ، وبالتأكيد المستمر على « التشكيل الفني للواقع في كل تناقضاته » ، لكن كل هذه التحديدات الموضوعية ، والصحيحة ، ظلت رهينة ابدا للغائية التاريخية (٢٢).

انطلاقاً من مفهوم التقدم التاريخي ، بمعناه الغائي ، كان طبيعياً ان يقف لوكاتش مدافعاً عن التراث الروائي الواقعي ، الذي اعطته البرجوازية ، إذ أن هذا التراث كان يتواءم مع المعايير التي وضعها لوكاتش ، والمحكومة بمفهوم غائي للمعرفة وللتاريخ. أو لنقل ، إن فلسفة لوكاتش التنويرية كانت تعثر على معادلها الروائي في الواقعية البرجوازية ،

---

(٢٢) **Jan. o. Fischer:** Epoque romantique et realisme. PRAHA. 1977. p.: 276.

لذلك فان لوكاتش مجّدْ هذا المعادل، ومنحه صرحاً نظرياً مغلقاً، بل جعل منه شكل الكتابة الروائية الوحيد؛ وفي هذا الاطار، ايضاً، اهتم لوكاتش بمسألة التراث، وجعل منها أحد أهم ركائزه في الفلسفة والأدب معاً، وكثيراً ما رفض الجديد باسم تراث قديم، او عجز عن إدراك الجديد بسبب سطوة القديم. وقد نظر إلى التراث كلحظة تنويرية في التاريخ، او كجزء من مسار تفتّح الشخصية الانسانية، وبسبب هذه النزعة الانسانية الطاغية، فانه كان يعزل التراث، أو يكاد، عن مساره الاجتماعي الخاص به، ويضعه في ركب الفكر الانساني العام.

لا ندعي اننا قدمنا، في الاشارات السابقة، جميع مقولات الواقعية عند لوكاتش، فذلك امر ليس باليسير، بل قدمنا بعض جوانبها، وبالاتكاء عليها يمكن ان نعطي ملاحظتين: تقول الاولى إن لوكاتش كان مهتماً بالمعرفة الأدبية، وقد غالى في هذا حتى قارب بين العلم والأدب. وتقول الملاحظة الثانية إن الفيلسوف الهنغاري كان يرى الواقعية جزءاً عضوياً من حركة التاريخ الصاعدة بالضرورة، فكأن الواقعية لديه جزء ضروري وجبري من مسار التاريخ، لذلك لم يكن يقرأ بناء الأعمال الأدبية، بقدر ما كان يقرأ سيرورة التاريخ الصاعدة، والمكتوبة، في سطورها.

بريشت : الواقعية وعلاقة الأديب بالقارىء

تابع بريشت تقاليد الواقعية، بعد ان نقلها من دائرة الاتباع إلى دائرة التجديد الملتزم بديالكتيك الحياة، فكان في تجديده محطماً للأصنام وللقيم الثابتة، وبنّاء خلاقاً في نظرية الواقعية وممارستها. واذا اردنا التعرف على

نظرية بريشت ، والتعريف بممارسته ، علينا تلمّس ما هو أساسي لديه : والإساسي قائم في ديالكتيك القراءة والكتابة في علاقتها بالصراع الطبقي ، وبدور الأدب فيه . وما دام الأدب يتحدد في صراع ثلاثي الابعاد ، فان تعريفه ، كأدب ، لا يُرى الا في جملة العلاقات الاجتماعية . واذا اخذنا بتعاليم صاحب « الواقعية المقاتلة » يمكن ان نقول : ينبغي اعتبار « الظواهر الأدبية كأحداث ، وكأحداث اجتماعية » ، أو أن « الادب ممارسة اجتماعية متميزة ، ترتبط بمجمل الممارسات الاجتماعية » ، وهذا القول ، في بساطته الظاهرة ، يُرجع الممارسة الأدبية إلى علاقة مركبة ، تفعل في علاقات محددة أخرى وتنفعل بها ، فكأن العلاقة الأدبية لا تفصح عن دلالتها إلا في دلالة جملة العلاقات الأخرى ، التي تساهم في بنائها . يقول بريشت : « الواقعية ليست قضية ادبية فحسب ، إنها أكبر من ذلك بكثير ، فهي قضية سياسية ، فلسفية ، عملية ، ينبغي ان تُرى كذلك ، وأن تعالج كذلك ، أي : كقضية تمسّ مجمل الحياة الاجتماعية »(٢٣) .

إذا كان المستوى الأدبي لا يقوم الا في علاقاته الاجتماعية المحددة له ، والمكتوبة ، في فضاء الصراع الطبقي ، فان دلالة هذا المستوى لا تُرى الا في وضعه بالنسبة للصراع القائم وموقفه منه كداع لتغيير العلاقات وتهديمها ، او كمبشر لبقاء هذه العلاقات وديمومتها . وسواء كان هذا الدور يدعو إلى التغيير ام إلى التثبيت ، فان حدوده تظل قائمة في وظيفته الاجتماعية حتى نكاد نقول : إن معنى الأدب عند بريشت ينهض في دلالته ، ويتماهى بوظيفته ، ويتشكّل وفقاً لشروط هذه الوظيفة ، فكأن اللحظة السياسية هي الحامل الاساسي للحظة الأدبية ، أو كأن الموقع

---

(٢٣) B. Brecht: Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris: 1970 - les arts et la revolution. L'arche: 1970.

الطبقي، والالتزام السياسي، هما الدائرة الأولى التي تحكم بناء اللحظة الأدبية. ونسترجع ـ هنا ـ الأطروحة القديمة التي ترى معنى العمل الأدبي في فعله ودلالته وفي أثره. وما دام الفعل الاجتماعي هو مبتدأ الأدب وخبره، فان هذا الفعل لا يصل إلى تحققه إلا إذا كانت الممارسة الأدبية ممارسة عارفة، تصل إلى قرار المجتمع، وتتمثل قوانينه، وتمسك بالسببية الاجتماعية الحاكمة له. وفي هذا الاطار تتوارى عفوية الأديب، وتمحي هواجسه الذاتية، وظنونه الشاردة، وتظل الممارسة الأدبية صاحية، يقظة، تسخر من سحاب التأملات وتفتش بانتظام عن قوانين الأدب والحياة.

حتى لا نختزل القول البريشتي في دائرة تبسيطية، علينا ان نذهب في منطق التدليل الذي يركن اليه، ومن اجل ذلك نضاعف القول من جديد ونقول: إن الأدب هو وظيفته النازعة إلى التغيير، أو أنه الممارسة التي تبني المجتمع بشكل يدعو إلى هدمه. ويستدعي ديالكتيك الهدم، والبناء، إدراك السببية الاجتماعية المحايثة للبناء الاجتماعي. فتهديم علاقات محددة يستلزم معرفتها، أو كما يقول بريشت: « إذا أردنا ان نكتب حقيقة فاعلة عن حالة اوضاع سيئة، فينبغي كتابتها بطريقة تمكننا من التعرف على أسبابها / لنلق جانباً كل الاشياء التي تمنعنا من الكشف عن السببية الاجتماعية بشكل كامل / لا نستطيع تمييز نمط كتابة واقعية عن اخرى ليست واقعية الا بمواجهة العمل مع الواقع الذي يعالجه / الرؤية الواقعية هي تلك التي تدرس القوى المحركة، ونمط الفعل الواقعي هو ذلك الذي يضع القوى المحركة في حركة »[٢٤]. وهكذا، فان بريشت يوائم بين العمل الأدبي و« التعرف »، « السببية »، و« الدراسة »، حتى يكاد في

---

(٢٤) B. Brecht: Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris: 1970 - les arts et la revolution. L'arche: 1970.

جموحه المعرفي. ان ينكر لحظة « اللعب » في الكتابة، ويجعل من الكتابة الأدبية حقل معرفة خاص لا يحرض على التغيير، بل يشرح سيرورته، فكأن المعرفة الأدبية لديه « معرفة كاملة »، او عليها ان تكون كذلك، فتتنكر لقصورها « الخاص »، وتتناءى عن « جماليتها المجانية »، وتنشىء لذاتها زمناً جديداً يحتل فيه الأدب مكاناً جديداً، وفي مساحة هذا الطموح، فان بريشت، يتحدث عن « الانعكاس الصحيح » للواقع، ويذكّر حيناً آخر بمقولة « الانعكاس النشيط »، ثم يكتب عن « صعوبات الحقيقة »، و« نبرة الحقيقة »، و« ضرورة الوصول إلى الحقيقة »، ومن اجل هذه « الحقيقة » المتأبية فانه يطالب بتساند المعرفة، وانفتاح المعارف على بعضها، حتى يقول: « يحتاج الكتّاب، في زمن الصعوبات والهزات العظيمة، الى معرفة الديالكتيك المادي والاقتصاد والتاريخ »[٢٥].

تسثبين « ضرورة الحقيقة » في قول بريشتي آخر، تبدأ الكتابة به وتنتهي فيه: « ينبغي استخلاص حقيقة نستطيع استخدامها من اجل شيء ما »[٢٦]، اما هذا « الشيء » الذي تدور حوله الكتابة، فهو الثورة الاجتماعية، التي تحدد وجهة نظر الكتابة، والتي تدفع بالكتابة إلى صياغة ذاتها من وجهة نظر القارىء، لأن فعل الثورة لا يرى الكتابة إلا في شكل قراءتها، ولا يرى النص الا من وجهة نظر القارىء، الذي يستقبله، ويتعلم منه، ويعيد تركيب علاقات الواقع في سطوره. أي ان الثورة لا ترى الكتابة إلا في مردود القراءة، فانتاج النص لا يكتمل الا بانتاج القارىء الذي يترجم النص ممارسة.

تستعلن الكتابة، اذن، في وظيفتها الاجتماعية، مؤكدة أن الكتابة، كما

---

(٢٥) (٢٦) B. Brecht: Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris: 1970 - les arts et la revolution. L'arche: 1970.

القراءة، هي علاقة اجتماعية خاضعة للصراع الطبقي، وأن ممارسة هذا الصراع، تقضي بانزياح عن المعايير السائدة من أجل تأسيس معايير جديدة، علماً أن علاقة الكتابة / القراءة هي التي تحدد شكل هذا التأسيس، وحركته، اذ ان انزياح الكتابة يهدف إلى انزياح القراءة باتجاه معايير جديدة، ومن أجل إنتاج وعي اجتماعي جديد. ولما كان الصراع الطبقي، في حقله الاجتماعي العام، وفي حقله الأدبي الخاص، هو الحاكم الأول لديالكتيك الكتابة / القراءة، فإن هذا الديالكتيك، «في حركته المستمرة»، هو الذي يحكم اثر الكتابة والقراءة وهو الذي يملي تحولات اشكالها، أي ان الشكل الأدبي لا يعطي اثره في القراءة، إلا عندما يكون خاضعاً لعملية الصراع الطبقي، وعندما ينكتب، هو ذاته، كعلاقة فاعلة في هذا الصراع. ومهما كان شكل الصراع تظل القراءة هي الأفق الذي ينزع اليه العمل الأدبي، ويظل القارىء هو المحور الذي يدور حوله الكاتب، ويسعى إلى الحوار معه، حوار يبدأ بالكتابة، وينتهي بالتحالف السياسي في معركة التغيير الاجتماعية. ماذا يقول بريشت عن القراءة والقارىء، وكيف يرى العلاقة بين الكاتب والقارىء؟: «إن العمل الذي لا يسيطر على الواقع، ولا يسمح للجمهور بالسيطرة عليه، ليس عملاً فنياً / على الكاتب الواقعي ان يكتب بطريقة يمكن فهمها، لأن هدفه هو التأثير بشكل حقيقي على بشر حقيقيين / عندما نريد التوجه إلى الشعب ينبغي ان نكون مفهومين لديه / ينبغي كتابة الحقيقة أبداً من اجل شخص ما. شخص يستطيع ان يستخدمها في شيء ما / أيها الكاتب إنك لا تقاتل وحيداً، فقارئك يقاتل معك إذا عرفت أن تشده. إلى المعركة، كما انك لست وحيداً في بحثك عن الحلول، فهو يعثر عليها أيضاً»[٢٧].

(٢٧) B. Brecht: Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris: 1970 - les arts et la revolution. L'arche: 1970.

إن ادخال بريشت ديالكتيك الكتابة / القراءة في حقل الواقعية، جعل من مقاربته لها مقاربة متميزة، فقد اكتفت نظريات الواقعية السابقة بتجديد العلاقة بين الأدب والمجتمع بشكل عام، كما ركزت على الجانب المعرفي في الأدب، أي انها لمست وظيفة الأدب في الصراع الاجتماعي العام، دون أن تلمس شكل الصراع الطبقي في حقل الأدب، ودون ان تتعرف على خصوصية الأثر الادبي في العلاقات الاجتماعية الشاملة، لهذا، فان بريشت قد ميز الواقعية، ومنحها ابعاداً جديدة، عندما ربط الكتابة بالقراءة، وعندما ربط شكل الكتابة بالمتحولات الاجتماعية. ولما كان «التحول» هو قانون الحياة، كان على الكتابة ان تصون «حياتها» في رفضها لكل قانون ثابت لا يواكب الحياة، اي ان قانون الكتابة الوحيد هو غياب كل قانون.

يرقى بريشت في تعاليمه السابقة إلى مقام الديالكتيك الحقيقي، فلا يعثر على المقولات في «تعاليم الادارة»، بل يعيد بناءها ابداً في الفضاء الواسع الذي ينتجها. فضاء الصراع الطبقي، وفي هذا الفضاء يمايز بين العام والخاص، ويفارق بين الكوني و«التاريخي»، فيرى العالم في الصراع الطبقي، وموقع الخاص في الصراع الطبقي في الأدب. ثم يوغل في تمييزه «بين الفواصل» فيرى الأدب في زمانه، ويضاعف القول عن زمانية ومكانية العمل الأدبي، مؤكداً أن الأدب مشروط بزمانه العام، وبزمانه الأدبي، وان هذا الزمان لا يقود «المضمون» فحسب، بل يحكم، أيضا، شكل التكنيك الأدبي، لأن التكنيك ليست مقولة مطلقة بل علاقة تاريخية. إن هذا الحس التاريخي المعمور بمنهج ديالكتيكي، لا يرى حقيقته الا في الممارسة، وفي «نهر الحياة»، قد جعل من بريشت مناهضاً لكل نزعة شكلية في الأدب، ورافضاً لكل مثال ادبي ماضوي، ومقاتلاً ضد

كل نزعة تقديسية للآثار الماضية، وراجماً لكل التعاليم الجاهزة التي لا ترى صورة الأدب في متغير الحياة، بل تراه في جاهز التعاليم المدرسية.

الأدب، اذن، علاقة متغيرة لا تمتثل إلا لأثرها المكتوب في مسار الصراع الاجتماعي / الادبي، ولأنها كذلك، فهي لا تعترف بتاريخ الأشكال الأدبية الا كتاريخ «خام»، جدير بالدراسة، وغير قمين بالاستلهام والمماثلة، فكأن بريشت يقول: إن تاريخ الأشكال الادبية هو تاريخ انهدامها في تغيرات الواقع، التي فرضت الانهدام، لذلك فان راهن الاشكال الأدبية لا ينهض من المهدوم، بل ينهض عليه، أي ان مثال الشكل الأدبي هو غائب ابداً. لأن الشكل لا ينبني في ذاته، وانما يبنى بالمواد الاجتماعية التي يعطيها راهن الصراع، وإذا سألنا بريشت عن دلالة الشكل، و«زمن بنائه»، نجد الجواب لديه متعدداً، والتعداد لديه هو الاصرار على الوضوح: «المضامين الجديدة تقبل الأشكال الجديدة، لا بل تفرضها ايضاً إذا لم نقبل الا باشكال ميتة فلن يجد الحي والواقعي اي مكان له / الفئات الاجتماعية التقدمية تحتاج إلى ادب يختلف عن ادب الفئات الاجتماعية الرجعية / عندما نرى تعددية الاشكال التي يمكنها ان ترسم الواقع، نرى، في الوقت ذاته، ان الواقعية ليست مسألة شكل / انه لخطر جداً ان نربط فكرة «الواقعية» العظيمة ببعض الاسماء مهما بلغ شأنها، وأن نُرجعها إلى بعض الأشكال مهما بلغت قيمتها... ان من يقرر صلاحية الاشكال الأدبية هو الواقع، وليس علم الجمال، ولا حتى الواقعية»[٢٨].

وكما نرى، فان تعاليم بريشت تنير دور الأدب في حقل التغيير

(٢٨) B. Brecht: Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris: 1970 - les arts et la revolution. L'arche: 1970.

الاجتماعي، وتشير إلى ديالكتيك الأشكال الأدبية، وتربط نشوء الشكل وانهدامه بالصراع الاجتماعي من ناحية، وبمعطيات كل الحقول المعرفية من ناحية ثانية. مع ذلك، فان هذه التعاليم تقول شيئاً آخر، انها تجعل من الشرط الديمقراطي حاملاً اساسياً للانتاج الادبي ودوره، والديمقراطي لا يعني هنا فقط نشر الكتابة والقراءة في المجتمع، بل يعني، ايضاً، امتلاك الاديب لكل الحرية اللازمة له من اجل بناء شكله الأدبي كما يريد، لأن عمل الأديب الحقيقي هو البحث عن الشكل الموائم، والغائب والقادر على قول الحقيقة. معنى ذلك ان هذا الأديب لا يعترف الا بمرجع بحثه، ولا يقبل بأي مرجع آخر، لهذا لم يكن غريباً ان يعتبر منظرو الادارة «بريشت» «آبقا»، و«محطماً للمقدسات».

لوكاتش امام بريشت.

على الرغم من ترامي الكتابة، فان تاريخ الواقعية لا يُذكر الا مقرونا بمناظرة **لوكاتش ـ بريشت**، التي دارت في الثلاثينات، إثر صعود الفاشية وانتشار «ادب المنفى». وإذا كان لهذه المناظرة من معنى، فان كل المعنى يرقد في وضوح الحوار، الذي حاول ان يسحب مفهوم الواقعية من مستوى الأفكار العامة إلى مستوى «النظرية»، أو إلى مستويين في النظرية: مستوى لوكاتش «الانساني»، ومستوى بريشت «البروليتاري»، وقد يتمايز المستويان حتى نقف امام «نظريتين» واضحتي الاختلاف، على الرغم من وحدة الهدف السياسي. وفي هذه المناظرة مارس بريشت منهجه، واستعاد «المبادىء» الأولى وأخضعها للمساءلة، فقال: الواقعية مفهوم فضفاض، ينبغي «تنظيفه قبل استعماله»،

و« تنظيف » المفاهيم يعني قراءة تحققها في المارسات الأدبية ، لأن المارسة هي مرجع المفهوم ، والضابط لتحولاته . وإذا كان المرجع / المارسة واسعاً ، وغنياً ، ومتناقضاً ، فان تناقضه الغني يلغي « نقاء » المعايير ، ويدفع بالقراءة الواقعية إلى حقل صراع النزوعات ، حيث ترى تعايش الواقعي والشكلي في ذات العمل الأدبي ، لأن الشكلية قد تتسلل إلى البناء الواقعي الكلاسيكي ، كما تتسلل بعض العناصر الواقعية إلى بعض الاعمال الادبية الشكلية .[٢٩]

أكثر من ذلك ، ان اعتماد المارسة الادبية مرجعاً ، يطرد كل نزعة اسمية فتتبادل بعض الاعمال الأدبية مواقعها ، ويتكشف العمل الشكلي كعمل واقعي ، كما تنفضح بعض الأعمال الواقعية المزعومة كأعمال شكلية .

معتمداً مرجع المارسة في اثرها السياسي ، هاجم بريشت معايير الواقعية عند لوكاتش ، واظهر ان هذه المعايير لا تبدأ من « الواقع الاجتماعي المشخّص »[٣٠] ، وإنما تعتمد التجريد النظري « المرهون » قاعدة ، أي انها تبدأ من مفهوم مأخوذ من « فلسفة الأنوار » ومأخوذ بها قبل ان تنطلق من الواقع ، ولما كانت الحياة اكثر خصوبة وتنوّعاً وتعدداً من كل المفاهيم النظرية ، فان معايير لوكاش تأسر معطيات الواقع في تعاليم النظرية ، وتعجز بالتالي عن التعامل مع الجديد ، وتقويمه بشكل صحيح ، ولنا ان نقول هنا ـ وفي اضاءة بريشت ـ أن نسق لوكاش النظري قاده إلى بعض المعايير الضيقة ، على المستوى النظري ، وأودى به إلى محاكمات « انسانوية » على المستوى السياسي . فعلى المستوى النظري ، وفي حدود

---

(٢٩) Ibid.
(٣٠) Ibid.

« الاعتبارات الجمالية »، بقي لوكاتش مفتوناً بالواقعية البرجوازية في عهدها الذهبي، حتى جعل من بلزاك / تولستوي المرجع القويم، الذي يقرر شكل الكتابة، ويدرجها في قراره، اما في مسار التقدم او في وهاد الانحطاط. لهذا يمكن القول ان لوكاتش لا يرى في « الواقعية الاشتراكية » الا امتداداً خلاقاً للواقعية الأولى، ولا يعترف بأية كتابة « واقعية » الا اذا صانت في سطورها « العظمة الأولى ». وقد رأى بريشت في هذا الموقف تقهقراً امام حركة الحياة، حتى قال: ان لوكاتش لا يرى الظواهر الادبية كظواهر اجتماعية بل كأحداث منفصلة، او كأن الأدب لديه تفتح مستمر لجوهر قديم، قذفت به الثورة البرجوازية، يوماً، إلى أرض الحقيقة، وتركته مرجعاً دائم الصلاح (٣١).

ولما كان الموقف من الأدب يشي، بالضرورة، بموقف من السياسة، فان سياسة لوكاتش اختارت مجالها الخاص، وأعلنت فيه اطروحاتها، وكأن هذا المجال هو السياسة الثقافية. فلقد رفع لوكاتش، من اجل محاربة الفاشية، والذود عن « التراث الديمقراطي الانساني »، شعار التقدم، مضاعفاً بذلك شعار الواقعية، حتى نكاد نقول ان شعار الواقعية، في حقل الأدب، يعادل عند لوكاتش شعار التقدم في حقل السياسة، غير ان هذين الشعارين لا يعلنان عن « إنسانية » لوكاتش السافرة والمجيدة، الا بقدر ما « يفضحان » اسره لانارات البرجوازية الأولى، لأن جوهر التقدم، كلحظة فلسفية أولى، كان مثيلاً لمفهوم الواقعية كلحظة ادبية أولى، علماً ان الانسان والتقدم والواقعية هم تعابير البرجوازية في ماضي صعودها المجيد، اي أن لوكاتش لم يلجأ، في سياسته الثقافية المناهضة للفاشية، إلى

(٣١) L. S. I. Automne 1973. 5. P.P: 3 - 20.

معطيات العصر بكل تفاصيلها، بل حسر هذه التفاصيل، وتحصن وراء فلسفة التنوير، وأذاب بعض المعطيات الجديدة، والاساسية، في «اثير» التقدم والانسان والانسانية.

في مواجهة «النقاء الانساني»، واجه بريشت لوكاتش بنقدين أساسيين، يدور **الأول** حول علاقة التحولات الأدبية بالتحولات الاجتماعية، ويدور **الثاني** حول طبقية الثقافة، وضرورة التمييز بين الثقافة البرجوازية التنويرية والثقافة البروليتارية. يقول النقد **الأول**: لما كانت الظواهر الادبية ظواهر اجتماعية، فان دراسة الأدب لا تستقيم الا في دراسات التحولات الاجتماعية في علاقتها بوظيفة الأدب، وبشكله، الأمر الذي يفرض حركية مفهوم الواقعيه وتطويره، ويفضي إلى ضرورة بنائه من جديد. وينتج عن ذلك ضرورة التحرر من النماذج القديمة، ومن كل بناء نظري منغلق، إذ أن البقاء في القديم، والاكتفاء بالمغلق، يقودان إلى محراب الشكلية في النظرية والممارسة. وتتجلى شكلية لوكاتش بالمحاكمة السكونية التي تعزل الشكل الأدبي عن الحركة الاجتماعية، والتي تعجز، أيضاً، عن اكتشاف لحظة التناقض في الممارسات الادبية. وبسبب ذلك ادخل لوكاتش اعمال **جويس، وبروست، وكافكا** في مقولة الانحطاط، ورأى فيها انعكاساً «صافياً» لانحطاط المجتمع البرجوازي، مماثلاً بذلك بين الأدبي والاقتصادي، ومقصياً لحظة التناقض من الكتابة الأدبية، علماً ان جديد هذه الأعمال لا يستبين الا في جديد العلاقات الاجتماعية، وفي الأثر السياسي المتصاعد للبروليتاريا، وانعكاسه على المستوى الثقافي. وهذا يعني ان الأعمال السابقة جديرة بنعت جديد، غير الانحطاط، لأنها. في تفككها الظاهري، كانت تنتج التفكك الداخلي للمجتمع البرجوازي، منتجة في فعلها مواداً ادبية جديدة، ومقدمة مساهمة مهمة لحقل الواقعية.

وفي هذا الحكم كان بريشت يذكّر بمفهوم صراع النزوعات، الذي يحقق ذاته في جميع الممارسات الاجتماعية، بما فيها الممارسة الأدبية، حيث لا يتجلى الواقعي نقياً، كما لا يتكشف الشكلي نقياً أيضاً.

يدور النقد الثاني حول طبقية الأدب، في علاقته بخصائص زمانه، وبشكل الصراع القائم فيه. لقد اغلق لوكاتش نظريته عن الواقعية في إطار سياسي معيّن، ولنقل انه حاول ممارسة مفاهيمه السياسية في خارج حقل السياسة المباشر، فاختار لها ـ بحسب تكتيكه الخاص ـ حقل الأدب، حيث رفع شعار ديمقراطية الأدب، واقامه على قسمة «غير تاريخية» تفصل بين الانحطاط والديمقراطية، أو بين الانسانية والبربرية، ولم يكن لوكاتش، في هذه القسمة، يهتم بالموقع الطبقي للأديب، كما أنه لم يكن معنياً بالبحث عن خصوصية «الأدب البروليتاري» في تمايزه عن «الأدب البرجوازي»، بل اكتفي بالانغلاق في يوتوبيا «الديمقراطية الثورية»، التي تدافع عن «الانسان» في «جوهره» العام. وكان لوكاتش، في هذا الموقف، يمارس تقاليد «النزعة التاريخية» التي ترى السياسة في كل الظواهر الاجتماعية، دون ان تستطيع التمييز بين السياسة والمستوى السياسي، فتظل «السياسة» حاضرة وغائبة؛ حاضرة في لا تحديدها، وغائبة في تحديدها، ولهذا كان لوكاتش يرى «الوجه الانساني» للأديب، ويلمس دوره في الصراع ضد «البربرية»، لكنه لم يكن يرى علاقة الأديب بطبقته. ولم يكن يهتم بشكل الصراع الطبقي في حقل الأدب، اي انه لم يرصد الفرق بين البرجوازي والبروليتاري، في الأدب، في صراعها ضد اليقظة البربرية. بمعنى آخر ـ وكما يرى بريشت ـ فان لوكاتش لم يناهض ثنائية الانحطاط / البربرية من وجهة نظر الثقافة البروليتارية، ومعطيات «الزمن الجديد»، بل خاض صراعه

من وجهة نظر معايير « البرجوازية الأولى »، وقد فعل ذلك لأنه « كان مهتماً بالمتعة الجمالية اكثر من اهتمامه بالنضـال »، ومستغـرقـاً بـ « الهروب واللواذ اكثر منه بالهجوم والتقدم » (٣٢) .

ينهض كل نقد بريشت ـ ضد لوكاتش ـ على علاقة الأدب بزمانه التاريخي، وبزمانه الأدبي: « ليس الأمر ان نعقد الصلة مع الزمن القديم، بل ان نوثق العلاقات مع الأزمة الحديثة القذرة » (٣٣) . وإذا كان الأمر كذلك، فان الأدب لا يتحقق إلا في اشكال جديدة، تطرح في جدّتها مسائل التكنيك، والتركيب، والبناء، أي ان وظيفة الأدب، في العصر الجديد، لا تنفصل عـن البنـاء الذي يقـوم فيـه، إذ « أن التكنيـك ليس موضوعاً خارجياً محضاً يمكن نقله بمنأى عن كل نزوع ايديولوجي »، الأمر الذي ينقض مفهوم « النمـوذج القـديم » الذي لا يحمـل « النـزوع الايديولوجي » في « مضمونه » فحسب، بل يسفر عنه ايضاً في شكل بنائه الفني، وما دامت « الأيديولوجيا » ترشح في كل عناصر العمل الفني، فان كتابة الأدب، المتوجه إلى الطبقة العاملة، تأمر بتكنيك ادبي جديد يكون قادراً على نشر وشرح المفاهيم الجديدة. وانطلاقاً من خصوصية التكنيك وصل بريشت إلى مفهوم « **التغريب** » في الممارسة المسرحية، الذي يتمايز في دلالته، ووظيفته، عن المعايير الأرسطية.

ومهما يكن من أمر، فقد ناهض بريشت كل نزعة اسمية في اطار الواقعية، خاصة أن هذا الاسم لم يعثر على « تعريفه العلمي » (٣٤) . فكأننا به يقول ان تعريف الواقعية العلمي يستلزم غيابه، لأن الواقعية لا تكشف

---

(٣٢) **B. Brecht:** Sur le realisme P: 89.
(٣٣) Ibid. P: 88.
(٣٤) Ibid.

عن حقيقتها في تعاريفها النظرية، بل في اطار الممارسات الادبية المشخصة، في مساحة الكتاب الواقعيين. اكثر من ذلك، ان الدفاع الحقيقي عن الواقعية هو الدفاع عن السياق الجديد للواقعية، عن الشرط التاريخي الذي يأمر بهدم واقعية وبناء اخرى، ونسيان هذه الحقيقة يؤدي إلى الخلط بين الواقعية الأولى و« الواقعيات الأخيرة » ويُرجع الواقعية، في كل ازمانها، إلى شكلية ميتة. علماً ان الواقعية ـ كما يجب ان تكون ـ ترفض كل الأشكال الجاهزة.

ملاحظات عابرة

تحتل الواقعية مكاناً خاصاً في مسار الفكر بعامة، وفي مسار الفكر النقدي بخاصة، وليس لديها، في هذا المكان، ما تستحي منه، بدءاً من بيلنسكي وانتهاء بألتوسر وديلافولبه وبدءاً من التنظيرات الفلسفية العامة انتهاء بمحاولات التمييز الأدبي، مع ذلك، فان هذا المسار لم يلغ اسئلة متواترة التجديد، فكأن تجدّد الاسئلة يحكي لحظة الشك كما يحكي لحظة اليقين؛ اليقين بدور الأدب في المجتمع، والشك في تمييز الأدب عن العلاقات الاجتماعية الأخرى. وسنطرح هنا، وبشكل عابر، بعض هذه الاسئلة التي تمنع ثنائية الشك واليقين عن متابعتها حتى النهاية.

السؤال الأول: لا يُذكر اسم « الواقعية » إلا ويضيف اليه المختصون نعتاً او اضافة، حتى يخيل إلى القارىء ان الاسم وحده قاصر، فهو يصبح « الواقعية الفنية » عند **جاكوبسن**، و« الواقعية المقاتلة » عند **بريشت**، و« الواقعية العظيمة » عند **لوكاتش**، اما **ألتوسر** فانه يحذف الاسم

ويستبدله بـ « المادية ». ألا يعبر الحذف والاضافة عن شك مقيم في نقاء مقولة الواقعية؟ او لا يعبر ذلك ايضاً، عن ضرورة انتاج مفهوم جديد لا يحتاج إلى حذف او اضافة؟

السؤال الثاني: لا يُذكر اسم « الواقعية »، الا وتذكر معه « مقولات » اخرى، سلبية وإجابية: المحاكاة؛ الانعكاس؛ وانتاج الواقع ادبياً؛ النزعة الطبيعية؛ التجريد الفني... ألا يعيدنا هذا إلى السؤال الأول؟ وهل معنى الواقعية هو انتاج الواقع بها، وإذا كان الأمر كذلك هل توجد « عين بريئة » وهل يوجد وعي « علمي » نقي قادر على رسم الواقع في علاقاته الموضوعية؟ وهل معنى الواقعية كتابة الواقع ام انتاج اعمال فنية توحي بالواقع وتشير اليه؟ وهل تساوي امكانيات الواقع المباشر إمكانيات « التخييل الفني »؟ وهل تتم كتابة الواقع بدءاً منه، ام انطلاقاً من كل التراث الفني المحلي والعالمي، الذي حاول كتابة هذا الواقع في تاريخه الطويل؟

السؤال الثالث: هل الاعمال الادبية والفنية هي مصدر للمعرفة؟ واذا كان الأمر كذلك، فما هو الفرق بين المعرفة، بالمعنى النظري للكلمة، وبين المعرفة التي ينتجها الأدب او الفن؟ واذا كانت المعرفة الفنية، او الادبية، قائمة، فما هي المقولات الاساسية والواضحة القادرة على تعيينها؟ وما دمنا نربط بين المعرفة والواقعية والفن والعلم: هل الواقعية مقولة فلسفية عامة كمقولة « المادة » ام انها مقولة فنية؟ واذا كانت الواقعية مقولة فنية فلماذا تنزع، دائماً، إلى مصادرة المرجع الداخلي للأدب في المرجع الخارجي للواقع المباشر وللتاريخ العام؟

★ ★ ★

الواقعية في تنظيرها العربي

وصلت الواقعية إلى الفكر العربي متأخرة عن زمانها الأوروبي، بل كان وصولها إلينا متواقتاً مع غروبها في « مهدها الأول »، بل لنقل انها وصلت إلى الفكر العربي في الوقت الذي كانت تسلم فيه الراية إلى واقعية جديدة حملت اسم **الواقعية الاشتراكية**، أو إلى أشكال جديدة من الكتابة. لهذا وصلت إلينا واقعية هجينة، تمتزج فيها الليبرالية بالفكر الشيوعي، وتخلتط فيها العقلانية بالماركسية، وتتزامن فيها الديمقراطية مع الدعوة إلى « مستبد عادل ». واذا لجأنا إلى الفكر النظري، في اقتصاده نقول: جاء إلى الفضاء العربي فكر الواقعية الذي ينتمي إلى تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية معنية، ثم بحث في « فضائنا » عن حوامله الاجتماعية وعن نقاط ارتكازه المادية، فعثر عليها، ثم سرعان ما اضاعها، فبقي الفكر فكراً، او استمر الفكر قريباً وبعيداً عن الواقع، إلى ان ادرك ان حقل حركته هو المستوى السياسي لا المستوى الاقتصادي. وبسبب افتقار الفكر الواقعي إلى الطبقة المسيطرة القادرة على ممارسته، واعادة انتاجه، عاشت الواقعية زمانها في حقل الفكر والسياسة الداعية إلى مجتمع جديد، او عاشت زمانها في ممارسة تخلط بين الأدب والسياسة، او تجمعها في مهمة اولى واساسية هي تحرير المجتمع.

لقد حدد زمن وصول الواقعية إلى الفكر العربي مسار هذه الواقعية ودورتها، فأخذت شكل العقلانية عند **طه حسين ومحمد مندور**، في حين انها اخذت شكل « الالتزام في الأدب » عند **رئيف خوري**، إلى ان اخذت شكلها الأخير والناقص عند **محمود امين العالم وحسين مروة**،

وعندما نستعمل كلمة « الشكل الناقص » فإننا لا نصدر حكماً سلبياً بقدر ما نشير إلى الشرط التاريخي المعاق الذي وصلت فيه الواقعية، والذي اعاق، بدوره، حركتها، ومنحها بعض سماتها الراهنة. فقد عاشت الواقعية « معظم زمانها » كـ « حزمة افكار »، أي انها لم تكن تعكس اصولها بقدر ما كانت تدعو إلى انتاج هذه الاصول؛ اي انها لم تكن « تنظّر » لممارسات قائمة بل كانت تدعو إلى اعمال غائبة تود ان تكون هي التعبير النظري لها. بمعنى آخر: لقد سبقت الواقعية، كمنهج، الأعمال الواقعية كممارسة، وبسبب هذه المسافة بين المنهج النظري وبين الاعمال التي يطمح اليها، عاشت الواقعية، في الفكر العربي، لحظات سكونها الطويلة، وعاشت ايضاً زمانها التبشيري، لأنها لم تكن تبشر لما هو قائم بل كانت تبشر لما يجب ان يقوم، واستمر تبشيرها بسبب « التاريخ المعاق » إلى ان اصبح جزءاً محايثاً لها. وسنحاول الآن إلقاء بعض الضوء على بعض الرموز الرائدة، والتي اعطت من جهدها الكثير في الدعوة إلى ادب جديد يوائم بين دلالة الكلمة وحاجات المجتمع.

رئيف خوري: مقام العقل ولواء الانسان.

من يقرأ فكر رئيف خوري، ويبحث عن الثوابت فيه، لا يضل السبيل، فسرعان ما تعطي الثوابت ذاتها، وتعلن ان مشروع صاحبها يبدأ بكلمة « التنوير »، ثم يمتد صاحياً ليوائم بين مفهوم التنوير في كونيته وهذا الواقع العربي المعاش النازع إلى الإنارة، والمكبل بقيود ثقيلة تمنع عن هذا النزوع امكانيته الفعلية، ومن اجل رفع القيد وتحرير النزوع يرفع صاحب: « **الأدب المسؤول** » لواء مفاهيم جديدة، تحدّث عن « الوعي »،

« الحديث » ، « الاحياء » ، « النهضة » ، وعن « حقوق الانسان » [٣٥]. وإذا تقرينا هذه المفاهيم، في زمانها ، وزمانها قائم، نجد انها تصدر عن « عصر التنوير الكلاسيكي » ، وتنغرس جذورها في واقعها ، لتفضي إلى دعوة التغيير والثورة الاجتماعية. وعندما نوحد بين التنوير والجذور ، نلمس ما هو جوهري في فكر رئيف، والجوهري يذهب إلى « البعيد » كي يدرك ما هو قريب ،ويمضي إلى الماضي كي يفهم ما هو حاضر ، فكأن التنوير لا يستوي ، والحالة هذه ، إلا في جماع الكوني الحقيقي والموروث الصحيح.

يبدأ رئيف خوري من مفهوم اساسي يعتمده قاعدة ، والمفهوم-القاعدة هو العقل: « وما دام العقل هو مرجع الانسان الذي اليه يحتكم بالنتيجة لمعرفة الحقيقة ، فقد اصبح رأس الاشياء التي يُسأل عنها القلم ان يصور الحقيقة ، مع العلم ان الحقيقة ليست واقع الحال وحسب ، بل هي الحال ايضاً كما يجب ان تكون » [٣٦]. ومن يبدأ بالعقل يخلص إلى مفهوم مواز ، أو قريب ، او محايث ، اي : يصل إلى « اشرف الموجودات في الدنيا » ، ونعني بذلك الانسان ، او الفرد المؤكد لذاته ، والقادر على التدخل الفاعل في مسار حياته : « ومتى اعطي الانسان الاستطاعة والاختيار بات مكلّفاً مسؤولاً ، ونما فيه هذا الشعور الذي نسميه حس الواجب » ، ووجوب عقل الانسان وواجبه ، يؤكد فرديته بالمعنى الايجابي للكلمة ، او لنقل ان هذه الفردية لا تجد لذاتها معنى الا عندما تقوم على العقل الذي يبررها ويميّزها ، فيه تستقيم ، وفيه تعثر على قوامها ، وبواسطته تتميز وتتفرد ، و« حين تُمحق فردية (الانسان) وذاتيته تُمحق شخصيته

---

(٣٥) رئيف خوري: الأدب المسؤول - دار الأدب: ١٩٦٨ ص: ٢١ - ٢٢.
(٣٦) المرجع السابق: ص: ٤٩.

وكل ما هي قابلة له من الامتيازات الانسانية »[٣٧]. واذا كان رئيف يبدأ بالعقل وبالانسان فان كل النهايات لديه تظل اسيرة لمنطق البداية، وفي هذه النهايات الناقصة نعثر على معنى التقافة، والكتابة، والقلم، والنقد، والكلمة المسؤولة، والمعنى كل المعنى يستسرّ في الانسان ويتكشف فيه، و« الثقافة هي باختصار: اعداد العقل وتهذيب النفس وترويض الجسم. ونتوسع في معناها بما توسع الفكر البشري، فاذا بها تتناول ثمار نشاط العقل وما اشترك فيه الذوق والفهم والشعور والخيال، واليد ايضاً »[٣٨]. و« القلم، هذا المسؤول الاجتماعي، إنما هو مسؤول عن تصوير الحقيقة على واقع الحال، وعلى ما ينبغي ان تكون »، « والكلمة هي اخلد مادة يصاغ بها الفن »...

إن اعتماد رئيف خوري على مقولتي العقل والانسان دفع به إلى البحث عن الشروط التي تسمح بتحريرهما، كما قاده إلى الدعوة إلى الشروط التي تسمح بهذا التحرير. فقد رأى في الثقافة تراكم معرفة يؤهل الانسان للتعرف على ذاته، ومجتمعه، ووطنه، وكونه؛ ورأى في العقل أداة سليمة مداخلة، تمهد، أبداً، لتصحيح التعرف ودفعه إلى آفاق اكثر اتساعاً، أي أن رئيف كان يربط بصوت عال بين الفعل الانساني وغايته، وبين معنى الثقافة ودورها، وبين الكلمة المكتوبة واثرها الاجتماعي. وأمام هذا التحديد يشف معنى الأدب، ويستجلي واضحاً في غايته، وأمام هذا التحديد تنبعث من جديد مفاهيم مألوفة لا تخفي اسماءها، مثل: القلم مسؤول اجتماعي، التوجيه في الأدب، قضايا التحرر الاجتماعي في الأدب،

(٣٧) المرجع السابق: ص: ٢٣.

(٣٨) المرجع السابق: ص: ٢٦.

النقد العقائدي... ومهما كانت الاسماء يظل الأساسي محدداً: «البعد الاجتماعي في الكتابة، أو ترابط الظاهرات والمقومات الحسية للجمال بمقومات الجمال الاخلاقية»، وإذا استعملنا «كلمات» اكثر تحديداً نقول: إن مترجم تقرير جدانوف كان يدعو في «جدانوفيته» السابقة، وفي تحرره اللاحق منها، إلى دور اجتماعي للأدب، إلى أدب هادف، أي «أن الأدب ليس شيئاً للترفيه فقط، والأديب يستحيل عليه ان يتنصل من توجيه اجتماعي سياسي يحصل في أدبه مباشرة، او غير مباشرة، بوعي او بغير وعي، توجيه سياسي اجتماعي يستهدف الحرية، وبالتالي يشجب كل ما يناقض الحرية من الاستعمار بجميع صوره». في هذا التحديد كان رئيف خوري يشرح، برهافته الأليفة، مقولات «الالتزام»، و«الدور الايديولوجي للأدب»، وكان يشرح، متكئاً على معرفته الواسعة، مفهوم الواقعية او شيئاً قريباً منها.

«فماذا يراد بالتوجيه في الأدب؟ نستطيع ان نفهم بهذا التعبير أن يكون الأدب متضمّناً من الأفكار والعواطف والصور ما يوجّه قارئه في طريق معلوم سياسياً أو اجتماعياً او محض شيء أخلاقي لا فرق. ولكنه كما قلنا هدف مرسوم في طريق معلوم»[٣٩]. وبهذا المعنى يتوارى الأدب كنظم أنيق ومنمق للكلمات، ويصبح موجهاً فاعلاً في سلوك القارىء العملي، وقوة موحية ترشد القارىء إلى حقيقة واقعة، وكي يكون الأدب كذلك، عليه أن يكون أدباً أولاً، وعليه أيضاً، ان يتعرف على المصادر التي ينهل منها، وهذه المصادر هي واقع القارىء في خصائصه القائمة. إن تحقيق العلاقة بين الأديب والقارىء ـ في الشرط العربي ـ تستدعي توجه

---

(٣٩) المرجع السابق: ص: ١٢٣.

الأديب إلى « الكافة » القادرة على تحقيق التغيير المطلـوب، وتستـوجـب وضوح الأديب في « ممارسته »، والوضوح في الممارسة يعني وضوح هدف الكتابة، ويعني، أيضاً، التعرّف على كل العلاقات الاجتماعية التي تدور فيها القراءة والكتابة، إذ أن الكتابة لـ « الخاصة »، او « الخيار الفضلاء »، لا معنى لها في شرط اجتماعي لا يزال يبحث عن تحرره، كما أن قسمة حقل القراءة والكتابة إلى « كافّة » و « خاصة » لا معنى لها أيضاً، لأن هذه القسمة الملتبسة تعتمد مرتبية ملتبسة وخاطئة، ومغرضة، فامكانية القراءة تستند إلى الوعي الاجتماعي اللصيق بواقعه، لا إلى القدرة على القراءة، والمحكومة بمعيار تقني خاطىء.

إذا كانت الكتابة الهادفة تتحقق في حوار الأديب والقارىء، فان مرجع هذا الحوار هو الواقع المعاش، الذي تبدأ فيه الكتابة وتنتهي إليه القراءة في هدف صريح ومعلن، والهدف هو رسم الحياة في قديمها، الذي يتلاشى، وفي جديدها الذي ينمو: « الأديب لا ينقل نسخة عن العالم الواقعي، وإنما هو يميّز، في ما يصف ويصوّر، ظواهر الحياة التي تنمو من ظواهرها التي تذبل وتضمحل »، ولا يقصد من وراء هذا التمييز إلا « الدخول في وعي الجماهير »، بغية ان يوجههم إلى « تغيير الحياة التغيير الذي تحتمله ». يعطي رئيف خوري في هذا التعـريـف تحديـده لمعنـى الواقعية، بعد أن أعطى في المقدمات السابقة المنهج الذي تقوم عليه، وفي هذا « العطاء » يستعيد خوري مفاهيم الواقعية، ويعيد شرحها في وضوح لا يعوزه البهاء، دون أن يقع في حصار الشعار السياسي، ودون ان ينقطع عن هموم واقعه العربي الراهنة، أو يقطع مع موروثه الأدبي الثقافي، ولنا أن نذكر ـ هنا ـ من جديد، أن رئيف خوري كان يزاوج في بحثه بين المعرفة الكونية وبين مخزونه الثقافي العربي، ثم يمزج طرفي المعرفة ليعالج به

أزمة الواقع العربي، بل لنا أن نقول إن رئيف خوري كان من القلائل الذين طرحوا سؤال خصوصية الأدب في معناها المزدوج: أدبية العمل الأدبي، وارتباط العمل الأدبي بتشكيلة اجتماعية - اقتصادية معنية، ذات طموحات سياسية معينة، وعلى الرغم من «هامش» الاجابة الذي أعطاه، فان سؤاله كان أصيلاً وحقيقياً وراهنا.

حسين مروة: الأدب في خدمة الانسان

تحتل كتابات حسين مروة مكاناً خاصاً في التنظير العربي، الذي أخذ بمنهج الواقعية، ودافع عنه، وحاول ممارسته عملاً ونظراً. وإذا تساءلنا عن هذه الخصوصية، لوجدناها قائمة في سمتين: السمة الأولى هي الاستمرار والمثابرة، فقد تعامل «الكثيرون» مع المنهج الواقعي، ونشروا لواءه، ثم ما لبثوا أن طووا اللواء بعد أن غادرتهم حماسة موسمية عابرة. أما مروة فلا يزال يتوسل «المنهج»، ويأخذ به، منذ منتصف الخمسينات حتى اليوم. أما السمة الثانية فهي الاخلاص لتعاليم الواقعية الكلاسيكية، والبقاء في داخل اسئلتها الأولى، التي ترصد الأدبي في مهاده الاجتماعية والتاريخية.

يبدأ حسين مروة من منهجه، فيشرح معنى التعاليم التي يرتكز إليها، ويدلل على صحتها وغايتها، فـ «المنهج النقدي الواقعي هو المنهج الصحيح للنفاذ إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الابداع الأدبي والفني والفكري، وهو - كذلك - لا يزال المنهج المتميز بالقدرة على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعي الاجتماعي والواقع الاجتماعي»[٤٠]،

(٤٠) حسين مروة: دراسات نقدية، في ضوء المنهج الواقعي - دار الفارابي: ١٩٧٦ ص: ٦.

وفي هذا المنهج يقرأ الناقد العمل الأدبي في الوعي الاجتماعي الذي انتجه، ثم « يُرجع » العمل والوعي إلى العلاقات الاجتماعية التي تحددهما، ويدرس بشكل متواقت علاقات التأثير المتبادل بين الواقع والوعي، فكما يحدد الأول الثاني، فان الثاني يعود اليه فاعلاً ومؤثراً وشارحاً، ومن ضرورة هذه العودة يكتسب الأدب / الفن معناه، أو يكتسب الأدب أحد مميزاته الأساسية: **علاقة الأدب بالواقع هي علاقة معرفة، أو هي علاقة عارفة،** تبدأ من شكل من المعرفة (المنهج)، ثم تتجه إلى الواقع، وتكتب علاقاته كي تنيره في ضوء معرفة جديدة. يميز مروة في هذا التحديد بين شكلين من علاقات الأدب بالواقع: موقف جمالي ـ انفعالي، وموقف جمالي ـ معرفي. أما الموقف الاول فينوس بين الوضوح والابهام، يعوزه المنهج فيمضي في كتابته ضليلاً حتى يضيع في ضباب الرؤيا، وقصور الرؤية، فلا يراكم في نهاية رحلته إلا السديم والضياع، في حين ينطلق الموقف الثاني يقظاً، يستند إلى المنهج (الواقعي) الذي يسمح له بأن « يملك القدرة على انتاج القيم الجمالية من مادة المعرفة المختزنة »، « المعرفة التي ينظمها فكر علمي يحسن استيعاب القضية بجوهرها، بابعادها المختلفة، بمنطق حركتها وبتلاحم هذا المنطق في سياقاته المتعددة »[٤١].

المنهج، إذن، ليس كلمة عارضة، أو نافلة. ففي حضوره، او غيابه، تتناتج جملة من الآثار: إنتاج المعرفة او تقديم المعرفة الزائفة، شرح الواقع أو تغييبه، التأثير الايجابي في الواقع او تسييب الواقع وإطلاق يد الشر والتضليل فيه، ينتج عن ذلك أن الموقف من المنهج هو الموقف من الأدب، وأن الموقف من الأدب هو الموقف من الواقع، وفي زمن « التحرر

---

(٤١) المرجع السابق ص: ٢٨١.

العربي والحروب الأهلية » يصبح لهذه الآثار رنين خاص، أو صخب تعلو تراجيعه حتى يمزق الأذن والانسان.

يضع مروة، بعد هذا التشخيص، النقاط على حروف منهجه، تأتلف وتأخذ اسم **الواقعية**، أو تأتلف وتسعى إلى الحفاظ على اسمها القديم، في تعاريفه المتواترة المتفق منها والمختلف، فـ« الواقعية تريد من الأدب والفن والعلم أن يكون كل منها في خدمة الانسان، وأن يكون كل منها حافزاً حركياً وحيوياً. يحفز الطاقات المادية والروحية معاً في الانسان لابداع أقصى ما يمكنها إبداعه من جمالات وخيرات، ولرؤية أعمق ما يمكنها رؤيته من كنوز الخير والجمال في الحياة والكون »[٤٢]. إذا كان الأدب في خدمة الانسان، كان على الأدب أن يتعرف على زمان الانسان ومكانه، لهذا فان صاحب التعريف لا يلبث أن يقول بتخصيصه، أي يحدد زمان الانسان العربي وهمومه السياسية وأقمطته الثقافية، ويقول بضرورة أدب متميز يتشكل وفقاً لـ« المناخ » الذي يدور فيه، إذ أن الأدب لا يحقق رسالته إلا في وسط اجتماعي يعرفه، ويتعرف عليه، وإلا سقط في الكونية الزائفة.

يرقى العمل الأدبي إلى معناه في علاقاته بالمجتمع الذي يقوم فيه، في انفعاله بأحداثه والتعاطف معها، وفي التعرف على « القوى الحقيقية المتصارعة » التي تناضل من أجل إعادة خلق الواقع. وبهذا المعنى يصبح العمل الأدبي بحثاً عن المعرفة والحقيقة والتغيير، وتصبح عملية « الخلق الفني » « عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي،

---

(٤٢) المرجع السابق: ص: ١٢٤ ـ ١٢٥.

بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات إلى مناخ الموقف الانساني داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة»[٤٣]. يمكن أن نقول ـ هنا ـ وبدءاً من الكلمات السابقة، إن شرط إنتاج الفن هو معايشة الواقع من الداخل، وفي هذه المعايشة النازعة إلى التغيير يصبح الحدث الواقعي حدثاً فنياً يتضمن الحدث الأول ويتجاوزه، يتضمنه بالاتكاء عليه، ويتجاوزه في طبيعة العمل الفني التي تختلف، في عناصرها وآليتها، عن «الطبيعة الأولى»، وبسبب ذلك فهي تكشف الحجاب عن إمكانية الواقع الحقيفية، وتظهر وجوه الواقع التي لا تُرى، وتكشف عن «مكامن الغنى الداخلي» فيه وتطلق الاشارات باتجاه تغييره ونقله إلى وضع جديد.

تستدعي قراءة العمل الأدبي، في قسماته السابقة، ضرورة التأكيد على الشروط التي تمكنه من تحقيق الغاية المناطة به. فاذا كان قصد العمل الأدبي هو تحرير الانسان، وتوليد الفرح، وكشف جوهر الواقع، وإنتاج المعرفة، لزم عن ذلك وجوب قيام جملة من العلاقات تربط الأدب بغايته، وتصله بنقطة الاستقبال التي يتجه إليها، وتُختزل هذه العلاقات في بعدين: / ١ ـ الصدق الفني، / ٢ ـ تميّز العمل الفني. يبرهن الأديب في البعد الأول على حضوره الفاعل والمنفعل في الوسط الذي يكتب عنه، إذ أن «مقياس الصدق الفني في الأدب، هو مدى اتصال الأثر الأدبي بوجدان الشاعر أو الكاتب، ومدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدان الشاعر او الكاتب» أما البعد الثاني فيقوم بالتخلص من كل مفهوم كوني زائف بالالتصاق بالواقع المعطى فنياً في

(٤٣) المرجع السابق: ص: ١٤٩.

كل مستوياته الاجتماعية، وهذا الالتصاق لا يعبّر عن لحظة انفعالية فحسب، بل يشير أيضاً إلى شروط إنتاج المعرفة الأدبية، وإلى شروط تحقيق آثارها، فـ «الفن الذي لا حضور له في وطنه، لا حضور له في اوطان الآخرين، او لا حضور له في عالم الانسان ـ الكائن» [٤٤]. أو لنقل إن الفن لا يحضر في أوطان الآخرين إلا عندما يعبر عن ما هو حاضر في وطنه، في تجريد فني ينقل اللحظة الخاصة إلى مقام اللحظة الانسانية العامة، وشرط هذا التعبير هو التوافق بين العمل الفني والشرط التاريخي الذي مهد لولادته.

على الرغم من تداخل المقولات، أو تسلسلها، يمكن أن نقول إن منهج مروة، في تصوّره للواقعية، يستند إلى مرجعين: مرجع الانسان ومرجع التاريخ. يرى المرجع الأول الأدب في دوره الذي يغني للانسان، ويرسم له فسحة الأمل والتفاؤل والثقة بالحياة، فكأن غاية هذا «الدور» هي الكشف عن جوهرين مستترين، أو مستسرين: جوهر إنساني مليء بالفرح، أو بارادة تسعى إلى الفرح، وجوهر «حياتي» عامر بـ «دفقة حيوية» تنتحي أبداً إلى مواطن الخير والسعادة. ويقول المرجع الثاني إن التاريخ حركة تطورية تسير نحو قصدها المرسوم، الذي تتحقق فيه إرادة الحياة والانسان. فالتاريخ حركة ارتقاء صاعدة ترنو إلى تحقيق الجوهر الانساني، ودور الكتابة في هذا التاريخ هو السير فيه، والكشف عن آليته المتقدمة، والمساهمة في دفع هذا المسار قدماً إلى الأمام.

---

(٤٤) المرجع السابق ص: ٢٢٣.

«في الثقافة المصرية»: الأدبي والاجتماعي

ربما لا نأتي بجديد إذا قلنا إن كتاب «**في الثقافة المصرية**»، الذي صدر في العام ١٩٥٥، شكّل أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات المنهج الواقعي في النقد، وربما لا نجافي الحقيقة أيضاً، إذا قلنا إن هذا الكتاب كان، ولا يزال، أهم مساهمة في حقل الدراسات «الواقعية». لهذا، فان هذا الكتاب يظل تاريخاً ودلالة، ويستمر مرجعاً، كما يستمر إشارة إلى نقصه المستمر كمرجع. يظل تاريخاً لأنه يحكي في سطوره «بداية» مرحلة نقدية تسعفها حركة اجتماعية ـ سياسية، ويواكبها نبض تاريخي عامر بالطموح، وربما بالخيال أيضاً. ويظل دلالة لأنه يبرهن على مراوحة «البدايات»، وعدم قدرتها على إنتاج الحلقات المستمرة، والمتآزرة، من أجل إنجاز مشروع واضح العلاقات، أي: بقيت البداية بداية برغم وعدها، فلم تصل إلى ضفاف المشروع النقدي المطلوب. وإذا كان أصحاب «البداية» قد هجروها، ولم يرجعوا إليها إلا بشكل موسمي، فان أنصار المنهج، الذي حددته البداية، لم يستطيعوا أن يدفعوا بالمشروع النقدي الواقعي إلى مواقع أكثر وضوحاً وتركيباً، لذلك بقي المرجع كاملاً بالمعنى السلبي للكلمة.

إذا تركنا لحظات النقد الصارم نقول من جديد أن الكتاب الذي وضعه **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس** لا يزال يحتفظ بأهميته، معتمداً على عاملين، أولهما تاريخي بحت، إذ أن الكتاب استطاع أن يتجاوز الشذرات المتفرقة التي كانت تدعو إلى الواقعية بين حين وآخر، ليقدم في صفحاته بداية منهج، اي سلسلة، من المعايير التي تحاول تحديد علاقات الكتابة الأدبية بالمرجع الخارجي، وأثر الوعي الاجتماعي في تحديد

المرجع الداخلي للكتابة الأدبية. ولهذا فان العامل الثاني لا يتحدد باللحظة التاريخية لبناء منهج نظري في التعامل مع الأدب، بل يقوم في اللحظة النظرية، التي تسعى إلى تجاوز الشعارات التحريضية العامة، باتجاه مقولات نظرية تكبح هذه الشعارات وتنقلها إلى أرض جديدة.

يعلن كتاب «في الثقافة المصرية» عن مرجعه النظري في صفحاته الاولى، لا يغرق في الاستشهادات، بل يفرش جملة من المفاهيم النظرية لا تنكر أصولها ولا تسعى إلى التنكر لها. نعثر في الصفحات الأولى و«الأخيرة»، بالضرورة، على «كلمات»: انعكاس الواقع الموضوعي، إنتاج القيم والمعرفة، سيرورة التناقض والصراع، كشف الواقع وتغييره... ثم يبدأ الكتاب بالأساس المادي الذي يقوم فيه «الأدب» ويميز هذا الأساس، نظرياً، فيصل إلى مفهوم الثقافة التي تشير إلى الوعي الاجتماعي، وإلى أصول الوعي أيضاً في أطوار تشكله التي تعكس، بشكل لا متفاوت، حركة الواقع الاجتماعي المتصارعة: «الثقافة إذن لا تقوم على أساس ثابت محدد، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكل فئاته ومختلف وسائله. والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة، وإنما ارتباط تفاعل كذلك، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملاً موجهاً فعالاً، كذلك، في العملية الاجتماعية نفسها»[٤٥]. يمكن أن نلاحظ ـ هنا ـ التعريف الضبابي للثقافة، لكن هذا الضباب يتراجع عندما تختزل الثقافة في سطور لاحقة في مستوى «مختلف التعابير الفنية والأدبية والفكرية في تفاعلها مع الواقع الحي»، بحيث يُظهر تحليلها

---

(٤٥) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد: ١٩٥٥.

« وحدتها وتمارسكها » ، ويعكس « ما تتضمنه من مواقف واتجاهات وقيم . . . » .

نستخلص من تعريف الثقافة الواضح ، والغائم ، معاً ، أن الأدب هو مستوى ثقافي يتحدد بمركبات العملية الاجتماعية المتفاعلة ، وبمدى اقترابه أو ابتعاده عن الواقع الحي . يستعيد الأدب في هذا التحديد تعريفه الكلاسيكي كما ترسمه كلاسيكيات الواقعية ، ويستعلن كعلاقة متبادلة الأثر في وسطها الاجتماعي . وعلى هذا ، فإن الاقتراب من الأدب يستلزم الاقتراب من الواقعية ، أو من المنهج النظري الذي يحكم بدايات الأدب وأفقه . يعطي كتاب « في الثقافة المصرية » تعريفات للواقعية مثال ذلك : « لا تتمثل الواقعية فقط في اختيار الموضوع ، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع »[٤٦] . « فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره ، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه » ، « لا ينبغي أن يكون فهم الأديب متكاملاً : ، وإنما ينبغي أن يكون فهماً متطوراً كذلك »[٤٧] .

لا نود أن نؤكد ، هنا ، على بعض المقولات الكلاسيكية في مساهمة العالم وأنيس ، مثل إدراك الخصوصية المحلية ، وإنتاج المعرفة الأدبية ، ورسالة هذه المعرفة في ضرورة « احترام الانسان والايمان بمستقبله » . . . بل سنشير فقط إلى ثلاثة عناصر فيها : / ١ ـ ضرورة الوعي المتكامل

---

(٤٦) (٤٧) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد : ١٩٥٥ .

للأديب / ٢ ـ العلاقة بين تصوّر العالم لدى الأديب وانعكاسه على مضمون العمل الأدبي وعلى صياغته / ٣ ـ التوافق بين حـركـة التطـور الاجتماعي وحركة الأشكال الأدبية.

إذا كان الأديب « مهندساً للأرواح » فان هندسته لا تستقيم إلا بوعي اجتماعي متكامل وصحيح يضمن هندسة رؤيا الأديب أولاً، أي أن « معلم الآخرين يحتاج إلى من يعلمه أيضاً » والا جاءت رؤيته سديماً، وجماليته « شاحبة »، وأخذ في سديمه ما تبقى لدى القراء من وعي ويصيرة. فالوعي « الصحيح » ضرورة للكتابة الصحيحة، و« من دون هذا الوعي يصبح من الميسور ان يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العـامـة، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يكن يقصدها في بادىء الأمر »(٤٨). أي أن الوعي هو العنصر الضابط لاختيار الموضوع، وتحقيق وحدة المضمون، ومواءمة الصياغة، وتحقيق الأثر بين المرسل والمستقبل، ولا يستقيم هذا الضبط إلا إذا انطلق الكاتب من « فكر متزن »، أو من « فلسفـة اجتماعية صحيحة » تتيح له رؤية الواقع في موضوعبته، دون أن تتلوث الرؤية، وتخلط بين أوهام الكاتب الذاتية وقوانين الواقع الموضوعية.

تشترط الكتابة الصحيحة إذن تملّك الوعي لقوانين الحياة الموضوعية، لأن هذا التملك هو البوابة التي تفضي إلى سيادة الكاتب على لحظة الكتابة، وإلى احتيار الموضوع الصحيح وإلى العثور على الصياغة الموائمة، فالوعي يحكم الموضوع والمضمون والصياغة. يستجلي الحكم في الموضوع

---

(٤٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد: ١٩٥٥.

عندما ينتج الأديب « صورة صادقة ، ومرآة مبدعة ، لحياة المجتمع في قلقه واملِه وتطلعه » ، وهو لا يبلغ ذلك إلا عندما يوائم بين الأدب والحياة ، او يُخضع قصد الأدب إلى نزوع الحياة والفعل فيه . وفي القبول بهذا النزوع والاقبال عليه يتحرر « الأدب من جموده » ، ويعانق الحياة من جديد ، بل يستعير منها ما هو ضروري لتحقيق وحدته العضوية ، أما علاقة الوعي بالمضمون فتستظهر في إنجاز وحدته ، وتقديمه كوحدة عضوية تلعب فيها الصياغة دورها الحاسم والأكيد ، وتمايز « الثقافة المصرية » ـ هنا ـ بين وحدة الموضوع ووحدة المضمون ، إذ يمكن أن تتحقق الأولى دون أن تتحقق الثانية ، إذ أن وحدة الموضوع تعني الكتابة عن « موضوع واحد » ، أو « الدوران » حوله في سلسلة « طافية » من الكلمات والتشابيه والصور ، أما وحدة المضمون فتشير إلى كلٍّ متآزر من العلاقات الأدبية ذات الوظيفة المحددة ، بحيث تأخذ كل علاقة دورها المحدد في إنتاج معنى محدد ، يصلها بما سبقلها من العلاقات ، ويفضي بها إلى ما يتلوها من علاقات اخرى ، أي يجعل من كل علاقة أداة ربط لا غنى عنها بما يسبقها ، وبما يعقبها من العلاقات .

وكما يعطي الوعي أثره في الموضوع والمضمون ، فانه يحتفظ به أيضاً في مجال الصياغة التي تساهم في إنتاج الوحدة العضوية للعمل الأدبي . ولنا أن نذكر أن « الثقافة المصرية » قد قدمت ـ هنا ـ فكرة هامة ، وذلك عندما أشارت إلى العلاقة بين الموقف الأيديولوجي والعمل الفني ، هذه العلاقة التي لا تمس المضدون فحسب ، بل تحكم بناء الشكل أيضاً ، أي أنها تسمح ـ في شروط معينة ـ بتحقيق الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، فالموقف الأيديولوجي ـ تصوّر العالم ـ يرشح في جميع مفاصل العمل الأدبي ، ويخلق في لحظة اتساقه توافقاً في علاقات العمل الأدبي ، فيتكشف

المضمون في الشكل، وتواكب وحدة المضمون وحدة الموضوع، ويعثر «الموضوع» على اللغة الموافقة لبناء علاقاته، بحيث تكون اللغة انعكاساً للموضوع وللواقع الموضوعي، لا لتصورات الأديب الذهنية او جموحاته البلاغية والانشائية.

قبل أن نصل إلى علاقة الشكل الأدبي بالتحولات الاجتماعية، نومىء بشكل خفيف إلى مفهومين أساسيين: المفهوم الأول هو وحدة العمل الأدبي، ويقول: إن العمل لا يقوم على علاقة واحدة، بل على ترابط جملة من العلاقات الدينامية: «صورة الأدب، ليست هي الأسلوب الجامد، وليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته»، «مادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه»، او لنقل إن العمل الأدبي ليس «لغة ومعاني، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً»، أي أن العمل الأدبي ليس تراصفاً سكونياً لجملة عناصر، كل عنصر فيه فاعل ومنفعل، ولذلك تصبح الصياغة جزءاً فاعلاً في «ابراز المضمون الذي هو بالتأكيد مضمون اجتماعي خاص». إن الصياغة، بهذا المعنى، تحمل دلالتين لا تنفصلان: إنارة المضمون وتشكيله، وابراز المواقف الاجتماعية، لأن دورها في العمل الأدبي يستند، أصلاً، إلى الشرط الاجتماعي الذي تنيره كتابة. ويقوم المفهوم الثاني في العلاقة بين العمل الأدبي والشرط الاجتماعي، فالصياغة الأدبية عنصر في إبراز الحوادث الاجتماعية، والمضمون الأدبي ليس مجرداً بل هو موقف اجتماعي أيضاً، وهذا يعني أن عناصر العمل الأدبي لا تنفصل عن المضمون الاجتماعي، ودور النقد الواقعي هو قراءة العلاقات الأدبية في بنائها للعلاقات الاجتماعية.

إحدى الطروحات المهمة في كتاب «**في الثقافة المصرية**» هي أطروحة العلاقة بين التحولات الاجتماعية والتحولات الأدبية، التي تعرض لها الأستاذ **العالم** في دراسته عن الشعر المصري المعاصر. وتقول هذه الأطروحة إن الاشكال التعبيرية لا تعيش زمانها إلا إذا كانت مرتبطة به مضموناً وصياغة، فلا يمكن كتابة الجديد في قالب قديم، لهذا فان كثيراً من الشعر الذي ادعى المعاصرة والتجديد قد سقط لأنه حاول أن «يُدخل» الجديد في صياغة تقليدية، وأن يرسم المتحرك في أسلوب اتباعي. وهذا يعني أن البناء الفني لا يتحقق إلا في وحدة ديالكتيكية، تتكامل فيها الصياغة بالمضمون، وأن مجافاة العنصر الأول للثاني يودي إلى كسر العمل الأدبي، ولهذا تنكسر القصيدة عندما تعبر عن هموم ذاتية في صياغة لا تصلح إلا للقضايا العامة، فـ« للهموم الذاتية » شكلها الشعري، وللقضايا العامة شكلها الموافق لها، ولا يمكن التعبير عن جديد الحركة الاجتماعية إلا في شكل جديد من التعبير الفني، وهذا الأمر هو الذي فرض ولادة الشعر الجديد، الذي انتقل الشعر فيه من القضايا المغلقة إلى القضايا العامة، والذي أعاد صياغة « الهموم الذاتية »، بحيث تصبح تعبيراً عن الفردي والجماعي. وفي مدار هذا التجديد انزاحت اللغة من مواطن الفصاحة، والكلمات المهجورة، إلى مدار الحياة والبساطة والسهولة، وكانت تعبر في انزياحها عن انتقال الشعر من المجالس الخاصة والمغلقة إلى فضاء الحركة الاجتماعية الباحثة عن التحرر.

تذكير ضروري: محمد مندور والواقعية الغائمة

من يتحدث عن « الواقعية المصرية » عليه أن يستعيد اسمين لهما

حضور: **لويس عوض** و**محمد مندور**، وإذا كان الثاني قد حافظ على حضوره في إخلاصه لمعنى الأدب، فان **لويس عوض** قد قلص هذا الحضور وغيّر من موقفه النظري فقد بدأ صاحب «**الاشتراكية والأدب**» مادياً، ثم غيّر موقفه فدافع عن الرومانسية وشكى من طغيان الواقعية، ولهذا فاننا لن نذكّر إلا ببداياته الأولى في ماديتها الواضحة: «لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية... إلا إذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي... إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها»[٤٩]. التذكير بصاحب هذا القول ضرورة للدراسة لا أكثر، لذلك فإننا ننتقل بسرعة إلى رمز آخر هو **محمد مندور**.

عندما نقرأ تاريخ الواقعية، أو نقترب من «التنظير الأيديولوجي» للأدب يستشهد البعض باسم **مندور**، حتى يخيّل إلينا أن هذا الاسم كان داعية للاتجاه الذي ندرسه، أو كان عطوفاً عليه، والحقيقة أن **مندور** كان يدرس الأدب من الداخل، وكان مخلصاً لنهجه التحليلي، وما اقترابه من الواقعية وذكرها بالخير إلا انعكاس لموقفه السياسي أكثر مما هو تعبير عن موقف نظري. لهذا فان البحث عن **واقعية مندور** سرعان ما

---

(٤٩) **لويس عوض**: مقدمة ترجمته لكتاب شلي بعنوان: بروميثيوس طليقاً. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: ١٩٤٧. ص: ١٠ (انظر كتاب محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت ـ ١٩٧٩. ص: ٢٤٠.

يتوقف، عناما يدرك أن هذه الواقعية غائمة القسمات، أو أنها هامش صغير في كتابات تحاول رصد الأدب من الداخل، وتحليل علاقاته المنطقية، دون أن تبذل همّاً ذا بال في البحث عن الانعكاس والوظيفة والمعرفة والتحريض.

من أجل الدفاع عن القول الذي نرمي إليه، نذهب إلى كتابات مندور، ونفتش عن تعريف الأدب: « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية »، « الأدب فن لغوي ». « الأدب صياغة »[٥٠]. يُظهر هذا التعريف أن معنى الأدب يقوم فيه وفي تحقيقه لما ينبغي أن يكونه، لا في غايته الخارجية: « الفن لا يُحكم عليه من حيث الخير او الشر ولا من حيث الصحة او الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح »، تنتفي في هذا التصور « نفعية الأدب »، وتتأكد جماليته التي يلتقطها الذوق الفني المتدرب أكثر مما تلتقطها المعرفة المهمومة بقوانين الأدب، لأن الأدب يتمرد على كل قانون: « إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة، بل الاحساس والتذوق والتغذي بمختلف الفنون »، « الثقافة ليست كلاماً نملأ به الرؤوس، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس »[٥١]. الفن / الأدب / الثقافة مملكة للحواس، وحقل للذوق الفني الدرب، ولأنه كذلك فهو يمتنع على القانون العلمي، ولأنه كذلك فهو يلغي ايضاً إمكانية تحول النقد الأدبي إلى علم، علماً أن هذا النقد الذي لا يصبح علماً يحتاج إلى مقدمات علمية كي يكون ما هو: « أساس كل نقد هو الذوق الشخصي

---

(٥٠) محمد مندور: في الميزان الجديد. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤، ص: د، ١١، ...

(٥١) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص: ٤٤.

تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم »[٥٢]. أي أن مجال النقد هو التفريق بين القبيح والجميل في الأدب، والمفاضلة بين الأعمال الأدبية، والمقارنة بين خصائصها ودراسة تشكّلها في تاريخها الخاص.

يبدو مندور، في آرائه السابقة، كما لو كان نصيراً لمدرسة « الفن للفن » أو كما لو كان داعية إلى « أدبية » العمل الأدبي، وبخاصة انه يحذف من تعابيره كلمات الخير والشر، والصالح والطالح، ويتمسك بالجمالي والمغاير له. مع ذلك، فان مندور يخرج من دائرته التحليلية، ويقول بعلاقة الأدب بالحياة، ويتحدث بغائية الأدب، لكن شكل هذا الخروج لا يؤكد إلا على بقائه في دائرته، والتعلق بمفاهيمها. لننظر الآن إلى بعض مفاهيم مندور التي تغوي بقراءة « واقعية » على الأقل في « القسم الأخير » منها، أي مفاهيمه التي « حاولت الوقوف » في فترة إعجابه بالتجربة الاشتراكية. إذا رجعنا إلى كتاب « في الميزان الجديد » نجد أن صاحبه يؤكد بوضوح: « وإلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتجه إيماني »، ولكي يكون الأدب تعبيراً عن الحياة عليه أن يكون قريباً منها، أو عليه أن يصوغ ذاته كي يعبر عن الحياة في جماع « الموسيقى والايحاء والطبيعية »، في خلق « الشعر المهموس »، وفي تحقيق « الايهام بالحقيقة »، الذي يكتب الحياة في بساطتها وعفويتها. يسري الأدب الجميل في تيار الحياة ويعطي صورته الحية، فتجيء صورة الأدب على صورة الحياة، وفي هذا التلاقي يتمايز الأدب بالمعنى الصحيح عن أدب

---

(٥٢) المرجع السابق. ص: ٤٤، ٨٧.

الصنعة والافتعال، الذي يلغي لحظة الحياة في كمال الصياغة والصنعة، و« الصنعة تبعدنا عن الحياة »[٥٣].

يرى مندور، إذن، أن حياة الأدب في ارتباطه بالحياة، وقد يمضي في رؤيته ويجاوز حدود حياة الأدب إلى أن يصل إلى غاية الأدب، بل قد يتحدث عن « التزام الأدب » ووظيفته: « فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع، بل تدخل الفكر الفلسفي، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات جديدة »، كما أن « جماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس، بل تطلب منه عملاً إيجابياً، وإيثاراً وتضحية بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها. وربما كان هذا هو السبب الاساسي في طغيان الدعوة إلى الأدب الملتزم في الوقت الحاضر، وهو الأدب الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله، لا ليسجلها او يعرضها فحسب، بل ليلتزم إزاءها برأي، ويتحمل مسؤولية هذا الرأي أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسؤولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات »[٥٤].

يُظهر هذا الاستشهاد الطويل بعض سمات مفهوم الالتزام عند محمد مندور، ويؤكد من جديد معنى الأدب لديه كـ« فن لغوي »، فمن يقرأ السطور السابقة يدرك بسهولة أن مندور لا يساوي بين الأدب ووظيفته

(٥٣) المرجع السابق، ص: ٩.

(٥٤) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، ص: ١٧٤.

الاجتماعية، وحتى عندما يقول بضرورة الوظيفة، فانه يعتبر هذا القول مشروطاً بزمانه وبهموم الانسان فيه، فكأن القول بوظيفة الأدب هو قول ـ مساومة، أو أنه قول يدعو الأدب إلى مساومة تنتهي بانتهاء زمانها.

إن هذا القول يعني انتهاء التطور التلقائي، ودخول الأدب في طور التطور الاصطناعي المستند إلى فكر فلسفي ينزع الأدب من مساره ويخضعه إلى مسار خارجي. لهذا، فان الالتزام هو تضحية مشروطة بالحاضر، ومحاصرة بطغيان « الدعوة » وبصراخ الانسان المظلوم، أي أن قبول الأدب بمساعدة الآخرين هو إخراج له عن طوره، وانتزاع له من جوهره، إن لم يكن الالتزام اغتراباً للأدب وتغريباً له عن قوامه الحقيقي، لكنه اغتراب ينطوي بعد « تحرر الانسان » فكأن تحرر الانسان هو شرط لتحرر الأدب، ولاستعادة وجهه المفقود.

نمس، بعد هذا الايضاح، مقولات الواقع والواقعية عند **محمد مندور**، ونبحث في دلالتها عن إشارات الابانة والابهام، حتى نتبين ما هو شكل هذه الواقعية، وهل تلتقي مع الواقعية الكلاسيكية، أم أنها واقعية خاصة تعلن ولاءها لخصوصية العمل الأدبي، ولا تعبأ كثيراً بالمشروع السياسي أو بنصائح الأمر الأخلاقي. وكي نختزل، ولا نبارح التدليل، نعود إلى كتابات **مندور**: « القصة الاجتماعية فن أدبي رفيع »، « تسعى الواقعية إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً »، « إن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة، فأي شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه. ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي

نريده والذي فيه مصلحة لانفسنا ولمجتمعنا »[٥٥]. وكما نرى، فان «واقعية» مندور تبدأ من التصنيف الأدبي أو من المدارس الأدبية، وحين تقترب من مقولة الواقعية في علاقتها بالواقع، فانها تذهب في عمومية طافية تحتاج إلى الكثير من التحديد، كي تجد وضوحها المطلوب، ولهذا ليس غريباً أن يؤكد مندور على الخيال أكثر من تأكيده على الواقع: «ان الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق، أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقاً وأكثر غنى من واقع الحياة»[٥٦]. ومهما يكن من أمر فان «واقعية» مندور لا تجاوز المقولة العامة التي تربط الأدب بالحياة، أي أنها واقعية محدودة، تبدأ من شكل معين لتصور العمل الأدبي (الرواية بشكل خاص)، وتنتهي إلى هذا التصور. أي أنها تدرس الأدب بدءاً من تاريخ الأعمال الأدبية، لا من الواقع الاجتماعي المعاش. ويمكن أن نقول إن موقف مندور من الأدب بقي محكوماً بمنهجه التحليلي المستند إلى فلسفة وضعيّة تؤمن بالتطور، ولم يكن حديثه عن الواقعية إلا حديث إنسان متنور يؤمن بالثورة الاجتماعية، أي أن هذا الحديث كان مرتبطاً بالموقف السياسي لا المنهج النظري في الأدب، لذا فإن «حديث» الواقعية لم يؤد إلى تغيير في المنهج، فاستمر المنهج التحليلي الذي كان يدافع عن أدبية العمل الأدبي، في الوقت الذي كان ينادي فيه صاحبه بضرورة «تحطيم مدينة الموت ذات الأبراج العالية السوداء».

---

(٥٥) المرجع السابق. ص: ٩٣.

(٥٦) المرجع السابق. ص: ٩٠.

الواقعية في الفكر العربي:

الجذر والاستمرار والانقطاع

من السذاجة بمكان أن نعتقد أن مقولة الواقعية سمة لمدرسة نقدية، أو اختراع إرادوي لبعض العاملين في الأدب نقداً ورواية وشعراً، فالواقعية، كغيرها من المناهج الفكرية، تأتي في تاريخها، وإذا كان لنا أن نبحث باختزال عن جذور واقعيتنا، فإن البحث يتجه إلى تلك الجذور الهشة التي يطلق عليها التاريخ اسم: «عصر التنوير العربي»، ففي تلك الجذور التي لم تعرف الكمول، ولد فكر وارتفعت طبقة وعلا حوار، وحاول الفكر فصل الدين عن الدولة، ومجابهة اليقين الأزلي، ونشر لواء العقل، وبعث برهان العلم. وحاولت الطبقة في سقوطها، الحاضر في صعودها، اللحاق بالتاريخ المعاصر، وعمل الحوار على التذكير بالديمقراطية ورجم احتكار السلطة. لكن انكسار المشروع التنويري كسر، فيما كسر، كل فكر تاريخي، فابتعد الفكر عن الواقع والتاريخ، وظل الفكر الواقعي، واستمر كبداية ناقصة. وإذا كان صعود الفكر الواقعي قد تراجع مع صعود الطبقة التي حاولت حمله، فان هذا الفكر سرعان ما تابع مساره البطيء، في دائرة قوى اجتماعية اخرى، فانتقل من حقل البرجوازية «الأولى» إلى حقل القوى الديمقراطية «الجديدة»، التي حاولت حمل مشروع التحرر الاجتماعي من جديد. ومن دون أن ندخل في الكلّ والتفاصيل، يمكن أن نقول: إن مسار الفكر الواقعي كان موازياً في ارتقائه وهبوطه لمسار القوى الاجتماعية الداعية إلى تحرر المجتمع العربي، فنما في نموها، وراوح في مراوحتها، بل تكلس وعلاه الغبار عندما هُزمت تلك القوى، ولم تدرك أسباب هزيمتها. وما دمنا لا نبحث عن هذا الفكر في عموميته، بل في

تخصيصه الأدبي، لذلك سنتوقف قليلاً أمام بعض سلبيـاتـه الأدبيـة في النظرية والممارسة، علماً ان منهج الأدب لا ينخلع عن منهج السياسة، وأن انحراف النظر إلى الأدب يعبر عن انحراف الرؤية في السياسة، وبخاصة ان دعاة المنهج الواقعي، في الأدب، قد وضعوا خطوطاً عديدة تحت كلمة السياسة، وضرورة التعبير عنها أدباً.

إذا رجعنا إلى رموز المنهج الواقعي التي «عرضناها» باختزال أكيد وساءلنا مفاهيمها النظرية وتطبيقاتها العملية، فان جملة من الاسئلة تحضر أمام القارىء والقراءة. يتلخص السؤال الأول في علاقة الواقع بالواقعية: أيهما يسبق الآخر، وهل تصدر الواقعية عن الكتب النظرية أم أنها تأتي كجواب نظري لاسئلة عملية؟ على الرغم من الهم الاجتماعي النبيل لدعاة المنهج الواقعي، فان تعاليمهم قد «غرقت» في الايديولوجيا دون أن ترصد، بشكل كاف، علاقات الواقع، وامكانياته. أي أن خصوصية الواقع الأدبي والاجتماعي قد تراجعت كثيراً أمام «عمومية» الشعارات، حتى أصبحت النظرية هي المرجع، وأصبـح الواقـع مجال تطبيـق محايـد لتعاليمها. وإذا كان المنهج العلمي يجعل من الواقع المعاش والتاريخي قوّاماً على المبادىء النظرية للواقعية، فان المنهج الواقعي «عنـدنـا» قـد قلـب العلاقات، أحياناً، حتى كاد يقول: الواقعية قوّامة على الواقع، وبسبب ذلك مُجِّدت بعض الأعمال الأدبية، لا بفضل انتاجها الأدبي لعلاقات الواقع، بل بسبب توافقها مع التعاليم الايديولوجية.

أدى تغليب الواقعية على الواقع إلى نتيجة، أو إلى نتائج، سلبية أخرى: اعتبار كل بداية نقدية بداية بذاتها ولذاتها؛ أي الانقطاع بين السابق واللاحق، أو القطع بين البدايات الأولى والنهايات الأخيرة. لذا، كانت

المحاولات النقدية الواقعية، ولا تزال، تبدأ من «عمومية»، النظرية دون أن تسعى إلى الاحاطة بما سبقها، ودون أن تجهد نفسها بالتذكير بالتراث النقدي السابق لها. أكثر من ذلك، لقد تطورت المحاولات النقدية المتزامنة في عزلة بعضها عن بعض، في توّحد نظري، فكأن التراث السابق لا معنى له، وكأن الأعمال «الحاضرة» مساهمات خاصة تنتمي إلى أفراد ولا تنتمي إلى منهج عام ذي هم نظري ـ سياسي موحد. أي أن الفكر النظري كان يلغي حاضره وماضيه، ولا يعبأ إلا بالتعاليم المدرسية الجاهزة.

في مدار انقطاع «المساهمة النظرية» عن ماضيها القريب، وعن حاضرها المعاش، راوحت «الواقعية»، نظرياً، في منطلقاتها الأولى، وعاشت على الجمل الجاهزة، أو الصياغات البسيطة، فلم تصل إلى مقام النظرية فعلاً، ولم تحقق، بالتالي، الأثر التطبيقي المرجو منها. أي أنها لم تثر مصدرها النظري (الماركسية)، ولم تلق ضوءاً جديداً على تراثها الأدبي باستعادته من جديد على ضوء الواقعية.

عندما نقول بتغليب الواقعية على الواقع، فاننا نلقي بحرارة السؤال في اقمطة التعابير الضبابية، وإذا أردنا الصحو وتحديد النقد فاننا نقول: إن ممارسةً نظرية تقلب علاقات النظرية والممارسة لا بد لها أن «تتخلف عن الحياة»، ولا بد لها أن تخالف وتناقض الحيز النظري الذي تدعيه: المادية، وتنزع إلى الدخول إلى حيز نقيض اسمه: المثالية، لأن مادية الممارسة تعني إغناء النظرية انطلاقاً من جملة الممارسات العيانية، التي تقوم بها، في حقل ثقافي محدد. وقد يقال إن تلك الممارسات كانت قائمة، ولا تزال، لكننا نقول إن التطبيق النظري للواقعية لم يكن يحاور العلاقات الأدبية المكونة

للأعمال الأدبية، بقدر ما كان يحاور أوهامه التي كان يسقطها على تلك الأعمال.

سبق أن أشرنا إلى علاقة « النظرية الأدبية » بالممار.ـة السياسية، أو إلى ضرورة علاقة « الواقعية » بالممارسة السياسية التي تتخذ الماركسية منهجاً، وإذا كانت الواقعية تحاصر ذاتها بالتعاليم الجاهزة، فانها لا بد أن تكون في حصارها صورة صادقة للممارسة السياسية المحاصرة لذاتها أيضاً. وما دمنا نقيم مطابقة بين الأدبي والسياسي فلا بد لنا أن نلمس آثار الحصار الذاتي على « نظرية الواقعية ». فكيف يستعلن هذا الحصار ؟

أ ـ السمة الأولى لممارسات الواقعية السلبية هي « الاغراق في السياسة »، أو الارتهان إلى مفهوم فضفاض للممارسة السياسية. معنى ذلك أن هذه الواقعية، في محدوديتها النظرية، لم تستطع أن تمايز بين مستويات المجتمع الثلاثة. الاقتصادي والسياسي والأيديولوجي، ولم تستطع، بالتالي، أن تدرك شكل الممارسة السياسية الملائمة لكل مستوى من هذه المستويات، لذلك فانها وازت بين الاقتصادي والأيديولوجي، وأحاطتها بغلاف واحد هو السياسة، وبالتالي اصبحت الأدوات السياسية هي الأدوات التي يعتمد عليها للتعامل مع المستويين الآخرين. وقد نتج هذا الخلط بين « السياسة »، و« المستوى السياسي »، غياب سياسة خاصة للتعامل مع الممارسات الأدبية والثقافية، فتم التعامل معها كما لو كانت امتداداً للسياسة، أو استطالة لها، وتم نقدها، وتقييمها، بالمقولات السياسية. وقد كبح هذا الخلط كل جهد نظري حقيقي لبناء نظرية نقدية تتعامل مع الأدب من داخل علاقاته، وحتى في المحاولات النظرية القليلة كانت الرؤية السياسية تسيطر على الأحكام الأخرى، وتشل فاعليتها.

ب ـ أدى عدم التمييز بين « السياسة » و« المستوى السياسي » إلى مفهوم عام، وغير محدد، لمفهوم الصراع الطبقي، فبدا الصراع، في حقل الأدب، كما لو كان فقط صراعاً بين الأفكار التقدمية والأفكار الرجعية، أو صراعاً بين « المضامين » الرجعية منها والداعية إلى التقدم. وعندما يُختزل الصراع في الأدب إلى صراع بين أفكار، فان معيار الممارسة الأدبية يتراجع، ويحل الموقف السياسي للأديب محل عمله الأدبي، أي يصبح تقييم الأعمال الأدبية هو تقييم المواقف السياسية لمنتجيها. وقد نتج عن ذلك الفصل بين « الطليعة السياسية » و« الطليعة الأدبية »، إذ أن التقييم السابق كان معنياً بالأفكار اولاً، لا بمعادلها الفني، الأمر الذي جعل « الواقعية » تتخلّف أحياناً، في النظرية والممارسة، عن الاتجاهات الأدبية الأخرى، بل جعل أنصارها يتعاملون مع تلك الاتجاهات، إما من موقع الرفض الكامل، أو من موقع مركب النقص والتبعية. أضف إلى ذلك تغييب موقع القارىء في العملية الأدبية: فما دام العمل الأدبي هو الموقف السياسي لكاتبه، فان البحث عن أشكال التوصيل، فنياً، يصبح أمراً نافلاً، كما يصبح نافلاً، أيضاً، كل جهد أدبي يسعى في ممارسته المشخصة إلى إنتاج أشكال أدبية جديدة.

ج ـ تقوم النظرية المادية، في الأدب، على تحديد العلاقات الاجتماعية بين الكتابة والقراءة، فترى الكتابة كما القراءة علاقة اجتماعية قائمة في حقل معين من الصراع الطبقي يحدد شكل المعايير الجمالية، ووظيفتها الايديولوجية. لكن « الواقعية التبسيطية » تنسى مفهوم العلاقة الاجتماعية، وتستبدلها بمقولة « الشخص » أو « الانسان »، وعندها تعزل « الشخص » في موقفه السياسي، دون ان ترى شكل العلاقة بين الآثار الفنية والجمالية

التي ينتجها في عمله الأدبي، والآثار الجمالية والفنية المسيطرة، وقد تعتبر «الشخص» رجعياً حتى عندما تكون أعماله مناهضة للمعايير المسيطرة، بالمعنى السلبي للكلمة، كما قد تعتبر «الشخص» تقدمياً حتى وإن كانت أعماله تكامل وتستتبع المعايير الجمالية المسيطرة. وقد نتجت عن ذلك «قطعية» في التقويم، وابتعاد أو قطيعة مع بعض الاتجاهات التقدمية، ومناهضة لبعض الاشكال الايجابية الجديدة. وترويج لبعض «أصناف» الأدب الرديء . بمعنى آخر: إن «الواقعية التبسيطية» لم تقرأ الأعمال الأدبية في موقعها في الصراع الاجتماعي العام، ولا في نزوع هذا الصراع أو أزمته، أو «مأزقه المسدود»، بل قرأتها في «الافكار الشخصية» لكاتبيها، إن لم يكن في سلوكهم اليومي المباشر، لذلك فانها لم تستطع إدراك لحظة «التناقض» في كل عمل أدبي، كما لم تقدر أن تمايز بين ما هو إيجابي وسلبي فيه، لذلك كانت أحكامها دائماً قاطعة وباترة، تساوي بين الكتابة والمكتوب، وتقارن بين المكتوب والواقع، ثم ترد الكاتب والمكتوب إلى طبقة نقية بعينها.

د ـ تركز الواقعية، بشكل مستمر، على أمرين: ضرورة معايشة «الكاتب» لواقعه من ناحية، وضرورة تملّك الأديب للوعي «الصحيح»، الذي يمكّنه من كتابة العلاقات الاجتماعية. وعلى الرغم من صحة هذين الأمرين. فاننا نقول إن هذه «الصحة» جزئية وناقصة الوضوح، فالمعايشة او «الخبرة الاجتماعية» مقولة عامة، لأن معرفة التفاصيل اليومية أو التاريخية، لا تعني القدرة على صياغتها فنياً، أضف إلى ذلك أن هذه «الصحة» تتلوث أبداً بالنزعة التجريبية، وتقود «الواقعية» بشكل مستقيم إلى مستوى المحاكاة، أو مستوى إعادة إنتاج

الواقع في مظهره الخارجي. وما ينطبق على مقولة «المعايشة» ينطبق أيضاً على مقولة الوعي، إذ أن التأكيد على ضرورة الوعي، واعتباره ضامناً لـ «الخلق الأدبي»، يؤدي إلى اهدار الخصوصية الأدبية، وضياعها بين حدود علم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وإذا كان لنا القبول بمقولة الوعي، فانه ينبغي أن نقوم بتمييزها، أي: نقدها، والتعرف على شكلها في مستوى الممارسة الأدبية، وتعيين معنى ودلالة «الوعي الفني». ومن شأن هذا التعيين أن يمايز و «يربط» بين الوعي الاجتماعي العام، وشكل الوعي الفني فيه. وعندها لا تحتفظ مقولتا «المعايشة» و «الوعي» بقيمتيهما إلا في دائرة شرط أساسي: إن الركون إلى المعايشة، والاتكاء على الوعي، لا يعطيان آثاراً ايجابية، في إنتاج الممارسة الأدبية، إلا إذا كان فاعل المعايشة وصاحب الوعي متملّكاً للمعرفة الأدبية الصحيحة، التي تمكنه من كتابة تجربته الاجتماعية، وهذا يعني ان الأديب لا يعكس، في إنتاجه، الواقع المباشر فحسب، بل يقوم، أيضاً، باستعمال وإنتاج إعادة إنتاج المستوى الأدبي ـ المعرفي الذي يعكسه هذا الواقع المباشر. إن عدم التمييز بين مستوى انعكاس الواقع المباشر ومستوى انعكاس الواقع الأدبي الذي يرتبط به قد دفع بأنصار الواقعية إلى جملة تناقضات اهمها الخلط بين المحاكاة الطبيعية والتجريد الفني والفصل بين الواقع وبنائه الفني، والفصل أيضا بين المنطلقات النظرية وتطبيقها، فقد كانت تلك المنطلقات تؤكد على «فنية» العمل الأدبي، لكنها سرعان ما كانت تغفل عن المستوى الثاني في الانعكاس، فتنسى الحكم الأدبي، وتغرق في مقارنة العمل الأدبي بالواقع المباشر المطلوب تغييره.

هـ ـ إذا كانت مقولة الواقعية تغوي في بعض سماتها بتعاريف

فضفاضة ، فان تلك السمات قد وجدت تربة خصبة لها في الضباب النظري ، الذي لازم محاولات التنظير في الفكر العربي ، حتى أصبحت تلك المحاولات مصدر ارباك ، لا منطلق تصحيح. فقد قُدمت الواقعية كمقولة اجتماعية تارة ، وتارة أخرى كمقولة ادبية ، أو سياسية ، او تاريخية... فانحلت معالمها أحياناً ، وتلاشت دلالتها الأدبية ، ولم يبق منها إلا ما يوحي بقطعية جامدة ، او بارهاب سياسي ، أو بنزوع اخلاقي ، يمايز بين « الخير والشر » أكثر مما يمايز بين الصحيح والخطأ . إن هذا الارتباك هو الذي جعل من « مدرسة الواقعية » مدرسة لا تعرف الاستمرار ، كل حلقة فيها لا تتابع ما سبقها ، وإن فعلت فانها لا تتابع إلا السلبي لهذا نسأل: لماذا لم يشكل كتاب « في الثقافة المصرية » ، قاعدة لأعمال لاحقة تنتمي إليه ، وتطوره في الوقت ذاته ؟ .

الكرمل » : ١٩٨٢

ـ ٢ ـ

اوهام وحقائق الواقعية الاشتراكية

ليست الاتجاهات متعددة فحسب، بل يمكن أن يلاحظ حركات تراجع في الاتجاه الأكثر «تقدماً»
انطونيو غرامشي

ليس غريباً أن نعود من جديد إلى موضوع **الواقعية الاشتراكية**، فتكرار الإعادة يقف على قدميه صحيحاً أمام تكرار الأسئلة الناقصة والإجابات الخاطئة، كما إن تكرار الإعادة يقف على قدميه صحيحاً إذا عرف القارىء والكاتب أن الواقعية الاشتراكية لا تعبّر عن مدرسة فنية، أو عن نخبة تتعاطى اللهو بالكتابة، بل تعبّر عن منهج في التفكير يصل إلى النظر والعمل وإلى المجتمع والسياسة. وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك، فإن عودتنا لا تتعامل مع اسم «مدرسة أدبية» دعت إلى الثورة

وأعطت قيماً مجيدة وأثارت الغبار في حوار مستمر، ثم ركنت مأزومة تعيد النظر إلى ذاتها من جديد، بل إن عودتنا تتعامل مع ممارسات أدبية، ومع موقف محدّد للنقد والكتابة. ولأنها كذلـك فـإنها تـرجـع إلى الاسم في تاريخه، وتتوسّل النظرية المادية لقراءة هذا الاسم في ولادته المجيدة وفي عثاره الأكيد.

من يبدأ بحاضر السؤال ويبحث عن مصادر أزمته، يعود إلى الماضي، فيعثر فيه على إجاباته أو على بعضها، ثم يرجع إلى الإجابة ليعيد ترميم السؤال، وحاضر الواقعية الاشتراكية وماضيها حافلان بما يصحّح السؤال والجواب، وحافلان بما يُربك السؤال ويقصي الإجابة، أي أن تاريخ الواقعية الاشتراكية كان، ولا يزال، معموراً بتناقضاته التي يتعايش فيها بشكل صراعي الأدب الزائف والأدب الخلاّق، الممارسة الثورية والممارسة الإيمانية، التصوّر الايديولوجي والمفهـوم العلمـي، أدب الثـورة وأدب التبشير السياسي البسيط. وفي جميع هذه التناقضات كان السلب يصل إلى الممارسة الثورية، وكان الإيجاب يصل إليها أيضاً. وما دامت الأسئلة لا تستنير إلا في تاريخها، فإن مقاربة الموضوع تعود إلى التاريخ، وتبدأ بسطور الأدب الأخلاقي، وتنير معناه، ثم تنتقل إلى بدايات أدب الثورة الذي ابتعد عن الأخلاق الزائفة ووصل إلى قرار الممارسة السياسية، ثم ضلّ عن الطريق أحياناً، وأخطأ معنى السياسة في الأدب فعاد بشكل مأساوي إلى ضفاف الأدب الأخلاقي، إن لم يصل أحياناً إلى حدود الأخلاقية الكاذبة.

مهما تباين التعريف واختلفت حدوده، فإن الواقعية الاشتراكية تظل لصيقة برسم أساسي وبهدف مُعلَن، والرسم هو الثورة الاجتماعية، والهدف هو تحرير «البروليتاري» الذي يُنجز في تحريره تحرير المجتمع بأسره. فالواقعية تدور في مساحة الثورة وتشير إلى تحرير الانسان. مع ذلك، فإن أدب ما قبل ـ الواقعية اقترب بدوره من الانسان المضطهَد، اقترب على طريقته، أي كتب عن «الفقراء» دون أن يفارق دائرة الايديولوجيا البرجوازية المسيطرة، وفي مدار هذه الايديولوجيا رأى «البروليتاري» بعد أن ألقاه في متاهة التجريد، وعندما تكاثر «الفقراء»، تحدث الأدب عن «فقراء» المدن، ثم تحدث عن «فقراء الريف». والحديث عن الفقر يشي بتناقضات المجتمع البرجوازي، ويطلق صوتاً أو صرخة تحض على العون والإحسان. لقد لامس الأدب البرجوازي ضفاف التفاوت الاجتماعي ورأى فيه حموله الفقر وأقمطة البؤس، لكنه أذاب دلالة «الفروق الاجتماعية» في أوهام الايديولوجيا الأخلاقية وأثير الفلسفة الانسانية المجردة، فهو يبدأ من الموقف الأخلاقي وينتهي إلى «الفقير» بعد أن يجعل منه وجوداً مجرداً منعزلاً عن التاريخ والمجتمع، وتجريد «الفقير» في غياب التاريخ يعني إرجاعه إلى فرد مجرّد، إلى حالة مجردة، وعندها يصبح «الفقراء» تراكم أفراد جديرين بالعون والمساعدة. إن تجريد المجتمع في أوهام الايديولوجيا الأخلاقية يجعل من موقف الأدب من «الفقراء» موقفاً مجرداً ودعوة واهمة، إذ أن الأديب في دعواه لا ينطلق من الواقع الموضوعي بل يبدأ بأوهامه الذاتية، كي يصل بعد حين إلى حلّ وهمي لإنسان مجرّد، أي أن الموقف الأخلاقي في الأدب يدور

في دائرية وهمية مغلقة. وفي إطار الوهم تترامى التجريدات الذهنية الخاوية، ويستمر الواقع المعاش في علاقاته المادية، أي يظلّ الوعظ الأخلاقي مراوحاً في مكانه لأن سلسلة التجريد التي تحكم الموقف الأخلاقي تعجز عن نقل اثره من « الأديب » إلى « المجتمع » لهذا فإن الموقف الأخلاقي في الأدب يبدأ صامتاً وينتهي صامتاً، وفي صمته يدافع عن النظام الاجتماعي القائم[1].

ينبغي أن نشير إلى أن اقتراب الأدب من « الانسان العادي » جاء أثراً للثورة البرجوازية، واستناد هذا الاقتراب إلى ايديولوجيا إنسانوية ـ أخلاقية لا يلغي حقيقة أساسية أو حقائق أساسية: فالبرجوازية هي التي جعلت الأدب أدباً، أي خلقت الشروط المادية لتحقيّق دورة الأدب الاجتماعية، خلقت شروط إنتاجه وشروط استهلاكه. وتحوُّلُ الأدب إلى ظاهرة اجتماعية تقوم في قلب المجتمع هو الذي أملى عليه الاقتراب من الانسان « الفقير » وأفضى به إلى « التلوّث » بدنس الحياة اليومية. و « أدب » ما قبل الثورة البرجوازية كان لصيقاً بالقصور وبأعتاب الطبقات الحاكمة. إن تحوّل الأدب في المجتمع البرجوازي إلى ظاهرة اجتماعية لم يجعله يتنزّل من سماء القصور إلى دنيا الحياة الاجتماعية فحسب، بل أخضعه إلى القانون العام الذي يحكم المجتمع البرجوازي: قانون الصراع الطبقي، ولما كان الصراع الطبقي يحكم مستويات المجتمع الأساسية، فقد كان عليه أن ينتج في موضوعيته آثاراً معيّنة في حقل الأدب. إن الصراع الطبقي في المجتمع البرجوازي قد مهّد في شكله العام، وفي شكله المتميّز في حقل الأدب، لظهور بدايات « أدب جديد » لصيق أو قريب من آفاق الطبقة العاملة.

---

(١) Europ: Mars - Avril 1977.

الواقعية الاشتراكية : التاريخ المشروع

إذا استعدنا حقائق التاريخ، فإننا نستطيع الإتّكاء على حقيقة أساسية: ولدت «الواقعية الاشتراكية» في دلالتها الموضوعية لا في دلالتها الإسمية كأثر للثورة البرجوازية، كأثر للتمايز الطبقي في المجتمع البرجوازي المحكوم أبداً بقانون الصراع الطبقي في مستوياته المتعددة. يقوم أثر الثورة البرجوازية في «سقوط» الأدب من القصور إلى الحياة المدنية، ويقوم أثر التمايز الطبقي في إنتاج أدبٍ قريب من مواقع وآفاق الطبقة العاملة. وإذا اختزلنا الأسماء والتاريخ نستطيع القول: إن الواقعية الاشتراكية، أو ما عُرف بذلك في دلالاته المتعددة، لم تعثر على زمانها قسراً، ولم تهبط من ثنايا الفكر، أو يخترعها إداري واهم مستبد عاثر الخطى، وإنما وُلدت في «بساطة» التاريخ، ومساحة حركته، فحملت سمته أو سماته، وفي بساط التاريخ الشديدة التعقيد يولد التبسيط في موضوعيته المستقلة، ثم يذهب في الصراع حيث يفقد بساطته الأولى، ويستوي ظاهرة معقّدة لم تعلن بساطتها الأولى إلاّ عن مدى تعقّدها القادم. وفي البساطة والتعقيد لم تفارق الواقعية الاشتراكية منطق التاريخ الذي انتجها، ظلت قائمة فيه تهمس بأوهامها الكبيرة وتشي بحقائقها الكبيرة أيضاً. إن الواقعية الاشتراكية، أو ما عُرف بهذا الاسم، هي نتاج لشرط محدد في التاريخ، ونتاج للصراع الطبقي في حقل الأدب، وفي التاريخ والصراع تعيش المفاهيم الموضوعية زمان الظلام والإضاءة دون أن تفقد دلالتها الأساسية التي منحها إياها التاريخ.

في حدود الوعظ والأخلاق، اقترب أدب الطبقة المسيطرة ـ والطبقة المسيطرة في زمن الأدب هي البرجوازية ـ من عوالم الفقر والبؤس وأشار

في سطوره إلى الثورة التي انتجته (الثورة البرجوازية ـ ١٧٨٩) وإلى آثار هذه الثورة، وإذا كانت هذه الإشارة قد ظلّت مشروطة بالايديولوجيا البرجوازية، فإن تناقضات المجتمع البرجوازي ما لبثت أن انتجت أدباً أكثر قرباً من الطبقة المستغَلة (بفتح الغين)، ومع تمايز المجتمع وانقسامه إلى طبقتين أساسيتين: البرجوازية / الطبقة العاملة، تزايد تمايز الموقف الطبقي في الأدب، وإن كان التمايز الثاني لا يساوي التمايز الأول بالضرورة. ودخل هذا التمايز في حقل جديد مع ظهور النظرية الماركسية التي أنتجت جملة من المفاهيم تشرح الواقع وتشير إلى آفاقه المحتملة. إن علاقات التكافل بين النظرية الماركسية والممارسة السياسية للطبقة العاملة قد تركت آثاراً حاسمة على مسار الطبقة العاملة في مستوى الوعي والتنظيم والفعل السياسي، وامتد هذا الأثر ليصيب الوعي الايديولوجي للكتابة «القريبة» من الطبقة العاملة، ويساعدها، بالتالي، على شكل تعامل جديد مع علاقات الواقع. وفي مدار الوعي النظري الجديد، والممارسة السياسية الحاضرة للطبقة العاملة وُلد «أدب جديد» أو أعاد «أدبٌ سابق» ترتيب علاقاته، أو اقترب «أدبٌ بعيد» من ساحة الصراع الاجتماعي وموقع الطبقة العاملة فيه. ونشأ عن الوضع الجديد تغيّر في شكل تعامل «الأدب الملتزم» مع الواقع، فتوارى بحدود لا متكافئة التجريد الأخلاقي، وتنامي «البروليتاري» المجرّد ليأخذ مكانه كعلاقة اجتماعية في طبقة اجتماعية محددة تخوض صراعاً سياسياً بيّن المعالم، كما تراجع الوعظ الأخلاقي البسيط ليعطي مكانه لأدب يُنتج معرفة وتحريضاً، والمعرفة والتحريض فعلٌ نقدي لا يكرّس الواقع بل يدعو إلى استبداله بواقع «آخر».

مهما كانت مفارقات التاريخ ومفاجآته المنتظرة واللامنتظرة، فإن «أدب الثورة الاجتماعية» لم يولد في الفراغ، إنما أملاه التاريخ، وفي

التاريخ عاش وانكسر ونما، ومهما تكن مساحة الأسماء فإن «الأدب الملتزم»، أو ما عُرف بذلك، قد تكوّن في دائرة السياسة والمعرفة، ومايَزَ فيها بين الأخلاق والسياسة، وبين البروليتاري في صيغة الجمع والطبقة الاجتماعية في صيغة المفرد، وبين العطف والإحسان والثورة الاجتماعية. وإذا قبلنا بآثار الصراع الطبقي في السياسة والمعرفة، كان لزاماً علينا أن نقبل ونقرأ الأدب الجديد، أو نقبل ونقرأ أدباً ذا موقف ايديولوجي جديد، يتماثل بموقف الطبقة العاملة او يقترب منه، أي يدعو إلى الثورة و«يبشر» بمجتمع جديد، والدعوة إلى مجتمع جديد تعني رفض المجتمع القائم و«التحزّب» إلى موقف الطبقة العاملة. إن دعوة «الأدب الجديد» إلى محاربة النظام الطبقي تتضمن الدعوة إلى قِيَمٍ ومُثُل ومعايير جديدة، وسواء كانت هذه الدعوة قائمة على مفهوم «تناقض علاقات الانتاج» أو على مقولات «الانسان المغترب» والفاقد لجوهره الانساني، فإنه تعيّن على هذا الأدب أن يرسم نضالات الطبقة العاملة، وان يكتب عن «البطل الجمعي» الذي يعبّر عن «الكل» من حيث هو علاقة فيه، وأن يظهر سيرورة «تأنْسنه» في نضاله ضد الرأسمالية. وكان «البطل البروليتاري» يمتّل في نضاله دلالات جديدة تمس التاريخ والمجتمع و«الانسان»، فهو لا ينشد «البطولة الأولى» ولا يعيد جموح الفردية البرجوازية، إنما ينطق باسم طبقة ضد طبقة أخرى، ويرسل قوله ضد تشكيلة اجتماعية من أجل تشكيلة أخرى، ويلقي الضوء صارخاً ضد العلاقات الاجتماعية التي لا تسمح بـ«مصالحة» الانسان وعالمه، بل تنتج الاغتراب المستمر في نتائج «فضل القيمة» المتراكم أبداً. في هذا النضال كان «البطل الايجابي» يسعى إلى العبور إلى «مملكة الحرية» التي تخلف وراءها «مرّة وإلى الأبد» تاريخ ما قبل تاريخ الانسان «الشامل». والانتقال من «تاريخ الضرورة» إلى

« تاريخ الحرية » ينتج علاقاته الضرورية المتكئة على تكافل النظرية والممارسة، والتي « تحقق » تميزها في حقل الكتابة، حيث يتكشّف « البطل الايجابي » من حيث هو « قناع طبقة » وحامل لآفاقها ومنطلقاتها، وفي العلاقة بين « البطل والطبقة والتاريخ »، تستعلن العلاقة بين العام والخاص، الفردي والجماعي، الطبقي والانساني، الانساني والتاريخي. وإذا استعدنا مقولات لوكاتش وخففّنا حمولتها الفلسفية. نقول ببساطة: سعى نضال الطبقة العاملة في حدوده التاريخية إلى تجاوز تاريخ معيّن واستبداله بتاريخ نقيض، وإلى القطع مع مجتمع الاستغلال واستبداله بمجتمع بلا طبقات، وإلى وأدِ القيم الفردية واستبدالها بقيم كونية شاملة تمجد « الخلق والانسان والابداع ».

وكما نرى، فإن الأدب الجديد وُلد كأثر للتحوّلات الاجتماعية العميقة، علماً أن كل تحوّل اجتماعي حقيقي يطرح أسئلة جديدة، ويقضي بتنظيم العلاقات السابقة والجديدة في شكل جديد، وفي مدار التحوّلات ولد الأدب الجديد، جديد في موقفه الايديولوجي من العالم، وجديد وقديم وهجين في شكله الأدبي. ويمكن أن نستعير هنا، وبحذرٍ شديد، محاكمة لوكاتش التي يقول فيها: « إن نضج وعي البروليتاريا الطبقي، عبر تطورها الثوري الشامل، قد أنتج أيضاً في ميدان الرواية وفي كل ميادين الثقافة مسائل جديدة ومناهج إبداعية من أجل حلّها »[٢]. لقد طرح تاريخ الطبقة العاملة أمام الأدب « القريب » منه جملة أسئلة ومسائل. وإذا كان هذا الأدب قد أخذ بحرفية « المضمون » المطروح، وأعلن عن إخلاصه الشديد في تبنّي القضايا المرتبطة بمصائر الطبقة العاملة، فإن هذا

---

(٢) G. Lukacs: Ecrits de Moscou. Eds Sociales - Paris 1974 P.P: 133 - 140.

الأدب قد ناسَ طويلاً في زوايا الظل والإبهام قبل أن يعثر، وفي حالات معيّنة، على شكله الأدبي الجديد الذي يتواءم مع « المضمون » الجديد الذي يدعو إليه. إن الاقتراب من جديد الأدب في جديد اللحظة التاريخية للطبقة العاملة يقضي بحذر شديد، ويرفض كل جواب كسير وموتور: لقد قدّم الأدب المرتبط بالطبقة العاملة جديداً أصيلاً في جميع ميادين الثقافة، إن لم يكن قد قدّم جديداً لا نظير له في « الأزمنة السابقة ». فقد أعاد « البطولة الحقيقية » إلى « الانسان » الذي يصنع التاريخ، فكتب عن الانسان المنسي ومجّد لحظة العمل وسحب « الأدب » من مساحة التسلية إلى حقل العلم والثورة. مع ذلك فإن جديد الأدب هذا واكب حدوده التاريخية، ونعني بذلك، أن « أدب الطبقة العاملة » جاء من خارجها، من مثقفين ينتمون إلى طبقة أخرى، و « البروليتاري » لم يكتب عن فعله التاريخي، بل ترك هذا لمثقف « عضوي » مرتبط به. أكثر من ذلك، إن الشروط الاجتماعية للطبقة العاملة، لم تكن تسمح لها، بقراءة الأدب المكتوب عنها، هذا إن كانت تقدر على القراءة. إذْ كان همّ « العامل »، ولا يزال في أكثر من مكان وزمان، تحقيق حوائجه البيولوجية، يُضاف إلى ذلك، سيطرة المعايير الفنّية المرتبطة بالطبقات المسيطرة التي « كانت » تحدد في سيطرتها شكل الانتاج والاستهلاك الثقافيين. وإذا أردنا الكلام بوضوح أكثر نقول: إن الهيمنة الثقافية البرجوازية لم تكن تترك إلاّ هامشاً صغيراً لولادة وتطورات الأشكال الثقافية المناهضة لها. لهذا عثر الأدب الجديد على « تصوّره للعالم » لكنه لم يستطع العثور على الأشكال الأدبية الموائمة له، فظلّ في معظم الأحيان رازحاً تحت تأثير الثقافة المسيطرة.

مع ذلك، فإن رسم عثار « الأدب الجديد » لا يستوي إلاّ بعد التذكير

ببعض الحقائق «الصغيرة»: **الحقيقة الأولى**: إن هذا الأدب لم يكن مراوحاً. فقد كان يعيش في منطقه الخاص علاقة النظرية بالممارسة، وكان يتكيء على الممارسة وحدودها من أجل صياغة مصيره، وفي هذه الحدود نشأ «الأدب البروليتاري» الذي اكتشف فيما بعد أنه لم يكن بروليتارياً بقدر ما كان أدباً شعبياً أو شعبوياً. ودراسة ما عُرف باسم «الرواية البروليتارية» يعطي جملة مؤشّرات في هذا المقام. **الحقيقة الثانية**: هي نسبية المعرفة التي كانت تحكم ممارسات الطبقة العاملة وممارسات الأدب المرتبط بها، ونعني بنسبية المعرفة هذه أمرين، أمر يشير إلى التاريخ ويفصح عن حجم الخبرة في ممارسات الطبقة العاملة، أما الأمر الثاني فيرتبط بالفلسفة النظرية والعملية لهذه الطبقة، والتي تربط بين النظرية والممارسة، وتنفي كل مثال نهائي مُنجَز، وتناضل باستمرار من أجل مثال جديد تهدمه بعد حين. أما **الحقيقة الثالثة**: فهي حقيقة ملموسة وصادقة: إنها مساحة التجريب الفنّي الذي عاشه، ولا يزال، الأدب المرتبط بالطبقة العاملة والذي تمثّل في الانجازات الثقافية العظيمة التي أعقبت ثورة اكتوبر، وفي تجارب المسرح الألماني في العشرينات، وفي الرسم الجداري في المكسيك، وفي المدارس الفنية المختلفة التي عرفتها البلدان الرأسمالية قبل ظهور الفاشية.

إن الحديث عن التاريخ المشروع للواقعية الاشتراكية، هو حديث عن التطور «الطبيعي» للأدب المرتبط بنضال الطبقة العاملة وطموحها السياسي، هذا الأدب الذي واكب في ولادته صراع «الطبقة» من أجل التحقيق التاريخي لذاتها، فتعلّم منها، وحاول تعليمها، فأعطى في الحالتين جديداً، وأمام واقع هذا الأدب الذي يدعمه واقع التاريخ الصادق، يتضاءل اسم «الواقعية الاشتراكية»، وتتراجع كل الأسماء الرسمية، إذْ أن

حركة الواقع الموضوعي أكثر خصوبة وتنوّعاً من كل التعاليم الإدارية، لأن هده التعاليم أدّت إلى تطور معاق للأدب. وأرجعت « أدب الثورة » إلى مساحة الوعظ والأخلاق الأولى، أي أرجعته إلى تخوم المساحة التي جاء نقيضاً لها.

الواقعية الاشتراكية: التاريخ المُعَاق

متى يبدأ تاريخ « الواقعية » الـمُعَاق؟ لا يبدأ هذا التاريخ بثورة اكتوبر، لأن هذه الثورة سمحت في سنواتها الأولى بتطوير مدهش ولا نظير له لكلّ فروع العلم والثقافة، ومن يرجع إلى « العشرينات » وبداية « الثلاثينات » يلمس أثر الثورة في الثقافة، ويتلمّس تفاصيل الابداع والتجريب والبحث المطلق السراح. لذلك نقول إن تاريخ « السلب » بدأ في اللحظة السلطوية التي تدعو إلى أحادية القول والشكل والتأويل، أي بدأ في لحظة « النموذج الأدبي » الذي يفرض كتابة العمل الأدبي قبل كتابته. وكتابة المكتوب قبل كتابته تعني إخضاع العمل الأدبي إلى المعايير الجاهزة التي لا تعبأ بالشكل الفني، وإنّما ترصد دلالته الايديولوجية التي لا تستوي في نظرها إلاّ كدلالة تبريرية خاضعة، أي لا تقبل إلاّ بالايديولوجيا الوظيفية ـ التبريرية التي تمجّد « النظام القائم » وترسم الواقع الاجتماعي كما يريده النظام القائم. ترتد مأساة الأدب في زمن « عبادة الشخصية » ـ كما يقال عادة ـ إلى وهم المثال والعيار، الذي كبح حركة الانتاج الأدبي في الاتحاد السوفياتي، ثم امتد وانتشر ليعيق انتاجات أخرى، وإذا كان بعض الأدب قد تطور في زمن « النموذج المعهود » فإن

هذا التطور لم يتم بفضل وهم النموذج وإنما تم في خلاف وفراق معه.

إن تراجع الأدب المرتبط بالثورة البروليتارية لا يعود إلى وهم النموذج فحسب، بل يعود أيضاً إلى دلالة الأدب في الايديولوجيا الرسمية، فالأدب يرفض كل نموذج، لأن حركة الأدب هي حركة بناء وهدم مستمرين، وامتثال الأدب لنموذج مسبق تعني إلغاء البحث والكاتب والمكتوب، أي إرجاع الايديولوجيا الأدبية إلى ايديولوجيا عامة تعيد القول المباشر وتنفي اللغة الأدبية والعمل الذي ينقلها إلى مستوى آخر. وعندما يصبح الفن ايديولوجيا تنتفي المعرفة الفنية وتعيد عمل الايديولوجيا الوظيفية التي تحجب حركة الواقع الموضوعية، وتستبدل الواقع بواقع آخر لا يتوافق مع المعطيات الموضوعية بل يتواءم مع طموحات القيادة السياسية. إن سقوط الأدب / الفن إلى مستوى الايديولوجيا التبريرية يشير إلى نقص في الواقع، وإلى « انحراف » في السلطة السياسية، والنقص والانحراف لا يُرَممان إلاّ بالكتابات الزائفة.

وما دمنا نربط زمن « الأدب المُعاق » بزمن « انحرافات » السلطة السياسية، فإنه يتعيّن علينا أن نعود إلى تعاليمها، ونبحث فيها عن « النظرية الصامتة » وعن حرمان « النظرية الناطقة » لأن الناطق الوحيد في زمن السلطة الكلّية هو المعيار الإداري، والتعاليم العامة، والمواعظ الخطابية، أو لنقل أن الناطق الوحيد هو المعيار العام الذي يتكشّف في التخصيص، ويحتجب نقصه في إطار التجريد العام. يقول جدانوف في المؤتمر الذي اطلق رسمياً اسم الواقعية الاشتراكية ـ (١٩٣٤):

ـ لقد دعا الرفيق ستالين كتّابَنا بمهندسي الأرواح البشرية. ماذا يعني ذلك؟ أن تكون مهندساً للأرواح البشرية يعني أن تقف بثبات وبصلابة

على أرض الحياة الواقعية، الأمر الذي يفرض انقطاعاً مع رومانتيكية النموذج القديم، التي رسمت حياة لا وجود لها وأبطالاً لا وجود لهم، دافعة بالقارىء بعيداً عن تناقضات واضطهاد الحياة الواقعية باتجاه عالم مستحيل، عالم الأحلام الطوباوية. إن أدبنا الذي يقف بثبات وبصلابة فوق قاعدة مادية، لا يستطيع أن يكون مناهضاً للرومانتيكية، بل يجب عليه أن يخلق رومانتيكية من نمط جديد، رومانتيكية ثورية. نحن نقول إن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للفنون الجميلة السوفياتية وللنقد الأدبي، وهذا يفترض أن تدخل الرومانتيكية الثورية في الابداع الأدبي كمركّب أساسي، يعمل لصالح حياة حزبنا الشاملة، ولحياة الطبقة العاملة (٣) ..

بعد هذا التعميم الفضفاض، يذكّر **جدانوف** بالشروط الضرورية للإبداع، والشرط الكافي واللازم لديه هو المنهج المكتوب «المتفق عليه» الذي لا يعترف باللحظة الديمقراطية، ولا يقبل بصراع النزوعات، ولا يرضى بمحاولات التجريب ومشروعية البحث، إذ أن شرط الابداع لديه لا يستقيم إلا بحزمة التعاليم: «وهكذا فإن الكتّاب السوفيات يملكون كل الشروط الضرورية من أجل انتاج أعمال تتناغم مع طبيعة زماننا: أعمال يستطيع الشعب أن يتعلم منها، وان تكون فخر الأجيال القادمة» (٤) وفي حديثه عن الابداع لا يتعرّف **جدانوف** على البرهان الداخلي، إذ أن ذلك يقوده إلى تحديد غير مرغوب، بل يذهب إلى البرهان الخارجي الحاضر أبداً في انحطاط «الأدب البرجوازي»

---

(٣) Sovlet Writers, Congress. Lawrence and Wlshsrt London - 1977 P. 21.

(٤) المرجع السابق، ص: ١٥ ـ ٢٤.

وضياعه المقيم: « عن ماذا يستطيع الكاتب البرجوازي أن يكتب، وما مصدر الالهام الذي يعثر عليه، عندما يندفع العالم مرة أخرى، ان لم يكن غداً، إلى هوة حرب امبريالية أخرى؟ إن الأدب البرجوازي يعيش الآن حالة لا تسمح له بخلق أعمال فنية »[5]. وهكذا يصبح « الأدب البرجوازي » مشجب النقص الداخلي وحامل البرهان الغائب، وهذا الحامل يأخذ أبعاداً مدوية في مداخلة **كارل رادك** التي تحقق كل شروط الخطابة حتى تصل إلى حدود الرجم وتغييب المعرفة وإلى المعرفة الزائفة:

« لقد أصبح أدب الرأسمالية المحتضرة عقيماً في أفكاره، فهو عاجز عن رسم تلك القوى الجبارة التي تهز العالم، وعن رسم عذابات موت القديم وولادة الجديد. إن ابتذال المضمون يتجانس كلّياً مع ابتذال الشكل في الأدب البرجوازي العالمي »[6]. وبالإعتماد على كلمة الابتذال يعاين **رادك** حالة **بروست** و **جيمس جويس** حيث يتكشّف العالم القديم في أدب **بروست** ككلبٍ ميت عاجز عن القيام بأي عمل كان، إلى أن يلاحظ: « إن الاهتمام **بجويس** هو تعبير غير واعٍ لميول بعض كتاب الجناح اليميني، الذين توافقوا مع الثورة دون أن يفهموا عظمتها ».

وهكذا يؤطّر الأدب في أعراف النزعة الأخلاقية التي تفصل في الأدب ما بين المبتذل والمتسامي، وما بين النقي والعطن، فكأن المادية الجدلية قد فارقت مركباتها، واستعادت كل خصائص المقال الأخلاقي « القديم ». وقد امتدت هذه النزعة الأخلاقية حتى لامَسَ رذاذها مداخلة كاتب عظيم هو مكسيم **غوركي** الذي يقول:

---

(٥) المرجع السابق، ص:

(٦) المرجع السابق ص: ١٥١

« الحياة كما تنشدهـا الواقعيـة الاشتراكيـة إنجازٌ وابـداع يهدف إلى تطوير لا ينقطع لملكات الانسان الفردية والتي لا تُقدّر بثمن، في سبيل انتصاره على قوى الطبيعة، ومن أجل الحفاظ على صحته وإطالة عمره، ومن أجل السعادة المثلى للحياة فوق الأرض بتوافق مع التطور الثابت لانجازات الانسان »[٧].

يطرح الاقتراب من السطور السابقة ومن النصوص المرتبطة بها جملة قضايا تمس المنهج النظري الذي تعتمده الأطروحات المشار إليها، ومسألة هذا المنهج تنطق بسلسلة انحرافات نظرية أولها ثنائية الدوغمائية ـ الليبرالية اللصيقة بثنائية الاقتصادية ـ الانسانوية المميزة بشكـل عـام للممارسـات الستالينية. تستعلن الدوغمائية في فرض جملة معايير نظرية جامدة بعيدة عن ديالكتيك الحياة الواقعية، أما الليبرالية فتتجلّى في عبادة الانسان وتمجيد طاقاته المبدعة، أو لنقل إن الانحراف الأول الذي يبتعد عن الواقع ويهيم في التعاليم المجرّدة لا يلبث أن يقترب من الواقع ولكن في تجريد جديد هو « الانسان المبدع »، ولما كان الوصول إلى « الابداع الانساني » يهبط من مسالك التجريد كان عليه أن يقع في تجريد مثالي آخر هو الأخلاق، حيث يصبح الانسان مبدعاً في طبيعته، ويغدو الأدب أخلاقاً والكتابة تعظيماً لمخارج الكمون الانساني. في حدود هذه الرؤية الأخلاقية يستقيم معنى الأديب « كمهندس للأرواح » ـ (ستالين) وتعثر جملة غـوركـي الشهيرة على معناها: « علم الجمال هو دين المستقبل »، وبذلك تدور التعاليم في مساحة تقترب رغم نواياها الطيبة من اللاهوت، كيف لا، والأديب مهندس للأرواح، فكأن كتابته، والحالة هذه، تهبط من جوهره الخاص

---

(٧) المرجع السابق، ص: ٦٥ ـ ٦٦.

وتعطي أثرها في جوهر آخر بمعزل عن جملة ضرورية من التحولات الاجتماعية. وعندما نقترب من «دين المستقبل» ومفهوم التحولات الاجتماعية نصل إلى نقطة جديدة جديرة بالإضاءة. إن التأكيد على دور الأدب في الحياة الاجتماعية هو تأكيد صحيح ومشروع، لكن هذا التأكيد يخسر الكثير من مشروعيته عندما يتكيء على سياسة ثقافية معمورة بالأخلاق وبالنزعة الانسانية، إذ أن الأمر الأساسي في الثورة، هو ليس تعميم القراءة والكتابة فقط، بل انتاج شكل جديد من المعايير الفنية، وانتاج أشكال جديدة من الانتاج والاستهلاك الفنيين، بحيث يسمح الانتاج واستهلاكه بهزيمة المعايير القديمة المسيطرة وتثبيت معايير نسبية جديدة تعبّر عن دلالة الثورة الاجتماعية الشاملة. لقد انتجت ثورة اكتوبر تحولات جذرية في المجتمع السوفياتي، وانعكس هذا الأثر في الميدان الثقافي بمحاربة الأمية، وتعميم القراءة، ونشر المعارف الأدبية، لكن السياسة التقافية في ثنائيتها الدوغمائية ـ الليبرالية أعادت نشر «القيم الانسانية الكونية» أي أن دورة الأدب، قد تمت بمعنى ما، بانفصال نسبي عن المفهوم الماركسي للأدب والوعي الاجتماعي. لذلك، قلنا، إن تعميم القراءة والكتابة لم ينتج أشكال انتاج واستهلاك فنيين جديدين. وهنا نلمس التعارض بين التغيير التكنقراطي للمجتمع والتغيير الثوري له، فالتغيير الأول يسمح بتغيير كمّي جديد ـ نشر القراءة والكتابة ـ أما التغيير الثوري فإنه يوافق بين الكمّ والكيف، أي يسمح بشكل جديد من التعامل مع أشكال القراءة والكتابة.

إذا كانت ثنائية الدوغمائية ـ الليبرالية قد تركت وراءها ركاماً في حقل السياسة الثقافية، فإن هذا الركام قد انتشر بالضرورة ووصل إلى الأدب، حيث أصبح دور الأديب إرسال قولٍ واعظ، وحيث أصبح

الحديث بالشكل الجديد انحرافاً يمينياً، لهذا رَجم **رادك**، كلاً من **بروست وجويس** قبل أن يرجم **ستالين** أصحاب الأشكال الجديدة، ونلاحظ في موقف **رادك** جملة من التناقضات والمفارقات المأساوية، فهو يرفض «الشكل الأدبي» بسبب «وجوده في مجتمع منحط»، فكأنه يعلن بذلك أن المجتمع البشري ينقسم إلى مجتمعين - جوهرين: الجوهر الاشتراكي / الجوهر البرجوازي، في الجوهر الأول تتحرك الأشكال الاشتراكية، وفي الثاني تتحرك الأشكال البرجوازية، حتى تظن أن الأول اشتراكي مطلق غادره الصراع الطبقي منذ زمن، وان الثاني رأسمالي مغلق فارق الصراع منذ زمن أيضاً. يساوي **رادك** بين مستويات المجتمع الثلاثة، المستوى السياسي يساوي الاقتصادي ويساوي الايديولوجي، ثم يقذف بالمستويات كلها في دائرة الانحطاط. ينفي هذا الموقف دور الأشكال الطليعية في الاحتجاج ضدّ المجتمع الرأسمالي، وينفي فيها أيضاً تاريخ الأشكال الأدبية الطليعية التي لم تمتلك سمة طليعتها إلاّ بسبب شكلها ذاته الذي يحتج وينتج معرفة ويصيف إلى الأدب جديداً، كما ينفي حوار الأشكال الأدبية وانفتاحها على بعضها. لكن **رادك** في موقفه من **جويس** لا يحمل على «الشكل البرجوازي» بل يحمل ضد كل شكل جديد قبل أن يستقر في تعاليمه الطهرانية التي تقبل بوحدانية القول والكتابة والتأويل.

ومهما يكن من أمر الأدب والسياسة الثقافية. فإن كل الركام والرماد يصدر عن شكل السلطة السياسية المأخوذة بالتنظيم والتخطيط والتكنيك، والتي اعتقدت أن التحويل الثوري للمجتمع يمكن أن يأتي من خارج المجتمع ذاته. يأتي من الإدارة السياسية التي تبدأ من الانتاج وتذهب إلى الانسان، أو تذهب من الانسان المجرّد إلى الانتاج، وفي الحالتين يظل

الانسان خارج القرار . والبحث في الكتب والتاريخ يفصح عن اسم هذه السياسة، والاسم، في الماركسية، هو **الإرادوية / الاقتصادية**، التي مارست عبادة التكنيك والتخطيط، وأخذت بمفهوم الغائية في الممارسات الاجتماعية، واعتمدت مفهوم الثنائية في أكثر من مكان وزمان. وسنقترب الآن، وباختزال، من هذه الأعراض، حتى نرى، من قريب أو بعيد، أثرها السلبي على تطور الأدب، أو كي نرى، بوضوح نسبي، علاقاتها مع « نظرية الواقعية الاشتراكية »:

١ ـ **الأدب في النزعة التقنية**: من يرجع إلى مداخلة **جدانوف** في صفحاتها الكاملة يعثر على « عبارات صغيرة » مثل « نحن نقول، وهذا يفترض، يجب ان.... » وفي هذه الكلمات يُلزم « أدباء الواقعية » بتحقيق منجزات معينة. أو يلزم « شغيلة الآداب والفنون » ببناء ما أوكل إليهم بناءه، ولا تتضح « الخطة الأدبية » هنا إلا إذا تذكرنا بعض الشعارات الشهيرة في الحقبة الستالينية ومنها: « الكادر يقرر كل شيء ». إذا جمعنا بين كلمات « الشغيلة والكادر والتكنيك » وعدنا إلى التاريخ والكتب، لمسنا معنى المفهوم التقني للأدب أو لمسنا شكل تعامل « الكادر الإداري » مع « شغيلة الآداب والفنون ». تستدعي ثنائية الكادر / التكنيك مقولات الانتاجية، الفاعلية، زيادة المردود، ثم تتسع المقولات بالضرورة فتصل إلى مقولة أساسية هي « التنظيم » الذي يُعتبر عنصراً حاسماً في عقلنة الانتاج وزيادته، وفي هذه الثنائية يأخذ العمل « معنى خاصاً »، تصوراً صوفيا، أو يصبح، كما يقول **دومنيك لوكور**، ميتافيزياء العمل، والميتافيزياء تُقصي المادية أو تُدخل عنصراً ميتافيزيائياً إلى المادية، وعندها يأخذ التكنيك تصوّراً طبيعياً (يبتعد عن علاقات الانتاج) في علاقات انتاج

محض تقنية، الأمر الذي يعني أن عملية العمل لا تتحقق في عملية انتاج قائمة في علاقات انتاج محكـومـة بـالصراع الطبقـي، بـل تصبـح فعلاً ميكانيكياً متلائماً مع أفعال ميكانيكية أخرى ومكملة لها. إن اعطاء التكنيك مكان الأولوية بالنسبة لعلاقات الانتاج يُرجع هذه الأخيرة إلى محض علاقات تقنية، ويجعل من التكنيك محرّكاً للتاريخ، أي يستولي « التكنيك » على مكان الصراع الطبقي. وعندها تصبح علاقـات الانتـاج تقنية لأن العنصر الضابط لسيرها هو التنظيم، والتنظيم يفرض حذف جميع « التناقضات » التي تعيق عملية الانتـاج. وفي هـذا الإطـار يصبـح دور الأفكار هو تحقيق التنظيم، وتغدو الايديولوجيا هي « تنظيم الأفكار التي تعبر في كل لحظة تاريخية عن أشكال تنظيم العمل »(٨).

في حـدود التصـوّر التقني للعلاقـات الاجتماعيـة يـأخـذ التحــول الايديولوجي والثقافي شكلاً ميكانيكياً يستبعد الصراع والتناقض ويتآلف مع المؤشرات المثالية للنظرية والإدارة. وإذا بحثنا عن الأديب والأدب في وهم التكنيك نعثر على مفارقات عديدة: يصبح الأديب عنصر ضبط في الوعي الاجتماعي، وكي يحقق ذلك عليه أن يضبط وعيه أولاً، أي عليه أن يضبط الشرط الاجتماعي الذي ينتج وعيه الذي يستلزم بدوره انضباطه الذاتي. كما يصبح الأدب بأسره عاملاً في تنظيم عملية الانتاج الاجتماعية، أي يصبـح كتـابـة ذات مضمــون أدواتي ـ استعمالي ـ تــربــوي. ولما كان تنظيم الانتاج لا يستوي إلاّ في مدار التنافس والتناغم كان على الأدب أن يتماثل، ويتساوى ويبتعد عن كل رنين هجين يضر بتوافق العلاقات. ينتج عن ذلك أن فِعْلَ الكتابة لا يقوم في التصوّر التقني إلاّ في

(٨) A. Bogdanov: La Science. l'art et la classe ouvrère - Maspero - Paris 1977 P.P 196 - 124.

إطار تماثل الكاتب والمكتوب، وفي خضوع الكتابة في طرفيها إلى معايير الإدارة الخارجية، أو إلى متطلبات التكنيك الذي يقبل بالضرورة ولا يرضى بالأشكال الجديدة، ولا يقر بمفهوم الصحيح والخاطىء، أي يرفض كل شكل من التجريب لا يؤمن المردود المطلوب.

٢ - **الأدب في النزعة الغائية**: من يبدأ بمفهوم خاطىء يكمل دورته في الخطأ ويصل إلى مفهوم خاطىء جديد، والبدء بصنمية التكنيك يفضي إلى ضباب الغائية. إذا كان التكنيك هو ضامن الانتاج، فإن اتقان التكنيك وتطوير أدواته يقود إلى اتقان الانتاج وتطويره، واتقان التكنيك فعلٌ تتولاه الإدارة وترسي له التعاليم اللازمة، وعلى ذلك فإن دور الإدارة هو استعمال أفضل السبل الممكنة وأفضل « البشر » من أجل الوصول إلى غاية محددة، أو التدخل في عملية الانتاج من أجل اقصاء العناصر الضارة وتثبيت العناصر الجيدة واقصاء كل الشروط التي يمكن أن تعيق التطور المنشود. وهكذا يبدأ التصور التقني للمجتمع بالإرادوية ثم يدفعها إلى آفاق هجينة فتلتقي بالتصور الغائي للعالم. فما دام التكنيك هو ضامن التقدم، فإن ضبط عناصره المادية والبشرية يجعل المجتمع الاشتراكي يسري في زمانه المتناغم والمتجانس نحو غاية محددة. بشكل آخر أن « انتهاء » الصراع الطبقي في المجتمع الاشتراكي وانعدام التناقضات فيه يجعله كياناً صافياً يحمله التكنيك بهدوء من مرحلة إلى أخرى دون مراوحة أو ركود أو تراجع. إذا اضفنا إلى هذا التصور مفهوم التاريخ عند ستالين، والتاريخ لديه يمشي ثابتاً نحو غايته المنشودة محمولاً بقوانين التطور والارتقاء، وصلنا إلى مصادر النزعة الغائية في التعامل مع العلاقات الاجتماعية. ولما كان للأدب علاقة اجتماعية كان

لزاماً عليه أن ينضوي في أقاليم التطور والارتقاء، أو لنقل كان على الإدارة والكادر أن تخلق قواعد الأدب ثم تتركه يمشي في مسار التطور والارتقاء. ينتهي هنا الصراع في القراءة والكتابة ويصبح الكاتب والقارىء انعكاساً لجوهر المجتمع الذي يعيشان فيه، والمجتمع التقني، كما نعلم، لا يعرف التناقض لأنه مجتمع «بلا طبقات».

تأخذ الكتابة في التصور التقني / الغائي دلالة جديدة، وفي دلالتها تكبو، فهي انعكاس لمجتمع متناغم يسير نحو هدفه وغايته، ولأنها انعكاس فعليها أن ترسم مسار الارتقاء ومقام التطور الهادىء، وإذا خالفت الارتقاء ورسمت لحظة التناقض ولحظات الصراع أُقصيت من عالم الكتابة، ووقفت حسيرة أمام نعوت الارتداد والتحريفية والتلوّث البرجوازي. مع ذلك فالأمور لا تسير بارتقاء إلا إذا ثلمت معنى الكتابة، لأن إرجاع الكتابة إلى مجرد انعكاس لمسارٍ مرتقٍ ومتناغم يعني إلغاء دلالة الكتابة، وانتهاء دور الممارسة الكتابية التي تسعى دائماً إلى رسم المجتمع في تناقضاته. أكثر من ذلك، إن القبول بعلاقة التوافق بين الكتابة ومسار الواقع يعني أن الكتابة تنقل حركة الواقع بشكل صحيح ومستقيم، لكننا نعلم أن الأدب لا يستطيع أن يعكس الواقع، لأنه في موضوعيته الناقصة هو انعكاس لانعكاس: أديب ينقل الواقع إلى النص لأن الواقع لا ينتقل وحده إلى السطور، وهذا الانتقال يتم مشروطاً بوعي الكاتب وشكل تكنيكه الأدبي ومدى موائمته للواقع، لكنه بناءٌ له وانتاج يتم عبر نمط خاص من الاستعمال اللغوي وعبر قواعد بناء محددة، وفي هذا البناء والانتاج يقترب العمل الأدبي من الواقع ولكن لا يصله أبداً. لذلك فإن القبول بمعنى انتاج الأدب يكشف دعوى العلم الزائف المحايث لأدب الانعكاس في حقله الغائي، والذي يعلن في وهمه انه ينقل المسار

الموضوعي للواقع إلى مسار الكتابة [٩].

إذا كان إرجاع الأدب إلى علم زائف يشي بابتعاد « الكاتب » عن معرفة الواقع ومعرفة اللغة الأدبية، فإن هذا الإرجاع يشي أيضاً بفكرة مثالية قديمة هي قصدية الانسان التي تقوم محتجبة في داخله وتدفعه إلى الهدف المنشود، وكأن غائية الواقع المستقيمة تعثر على نظيرها المطلوب في جوهر قائم في داخل الكاتب يحدد سلوكه ويرسم منطلقاته نحو غاية معيّنة تتوافق مع غاية البيئة التي يعيش فيها، وأخيراً ينبغي أن نذكر أن المفهوم الغائي للتاريخ لا يتعامل مع الأدب، إلا عبر مقولة قديمة أيضاً هي نفعية الأدب أي أنه لا يقبل من الأدب إلاّ ذلك الشكل الذي يرسم مسار الإرتقاء ويحرّض القوى العاملة من أجل دفع المجتمع بأقصى سرعتها نحو الغاية الأخيرة في مسار الارتقاء.

٣ ـ الأدب البرجوازي / الأدب البروليتاري: الدعوة إلى ثقافة بروليتارية صحيحة في أصولها النظرية ومشروعة في منطلقاتها السياسية، لكن المسألة كما قلنا ليست هنا، فهي ترقد في جملة التعاليم التي تسعى إلى ثقافة بروليتارية بعد أن تشوّه وتختزل المبادىء النظرية التي تنطلق منها. فالماركسية تقول إن نهاية الصراع الطبقي تتحقق في المجتمع الاشتراكي في سلسلة أشكال طويلة ومختلفة من الصراع الطبقي، أي أن الصراع الطبقي لا ينعدم إلاّ داخل عملية الصراع الطبقي ذاته، مع ذلك فإن الممارسات البيروقراطية تلغي الصراع بالقرار السياسي، وبالايديولوجيا الرسمية التي تكنبها فئة اجتماعية تسمى: « الكادر »، ثم تتسع « الايديولوجيا » فتعلن بداية ونهاية مجتمع بلا طبقات، ولأنه كذلك، أي مجتمع بروليتاري

---

(٩) T. lovelle: Pictures of reality BFIP ublishing - 1980 P.P 79 - 80.

محض، فعليه أن يعثر على عِلْمه وعلى أدبه، على «العلم البروليتاري» وعلى «الأدب البروليتاري». وهكذا فإن الممارسة البيروقراطية لا تفرّق بين مفهوم تطوير الثقافة البروليتارية ومقولة اختراع الثقافة البروليتارية، وبين التطوير والاختراع مسافة مستقيمة وتناقض ووحدانية وتعددية ودوغمائية وتجريب وجماهير فاعلة وجماهير ممتثلة. وبعد الاختراع يصبح المجتمع البروليتاري جوهراً مختلفاً عن جوهر المجتمع الرأسمالي، وتصبح حقول العلم والثقافة فيه مختلفة ومناهضة في اختلافها لعلم وثقافة المجتمع الرأسمالي (١٠) والآن كيف تنعكس هذه القسمة الشكلية على حقل الأدب والكتابة الأدبية؟

تختزل القسمة تاريخ الأدب إلى نقيضين أساسيين / التيار الواقعي في الأدب / والتيار المناهض للواقعية، وإذا سألناها عن معيار القسمة تجيب: موقف الأدب من المجتمع، وإذا أعدنا السؤال عن الشكل الأدبي ومعياره أشارت من جديد إلى الشكل الواقعي والشكل اللاواقعي، وبعد تقرير **جدانوف** أضافت إلى كلمة لا واقعي نعتا جديداً هو: شكل برجوازي منحط. إن هذه الرؤية الضيقة تحاكم تاريخ الأدب في ماضيه من وجهة نظر الحاضر الضيق وترفض أي انتاج أو إعادة انتاج للأشكال الأدبية الماضية. مع ذلك فهذا الموقف متسق مع ذاته لأنه لا ينطلق من التحديدات المادية بل ينغلق في الجوهر، لهذ دفع بالأدب إلى جوهر الطبقة العاملة فنادى بأدب بروليتاري يرسم «سايكولوجيا البروليتاريا»، ومزاياها السابقة واللاحقة فكأن البروليتاريا ولدت وتلد نقية معمورة بالنقاء الايديولوجي والوعي النظري الكامل، أي تحوّلت إلى جوهر صوفي، وقد تعمّم النقاء الايديولوجي المشار إليه فوصل الكاتب البروليتاري الذي لا يكتب إلا

(١٠) D. lecourt: lyssenko - Maspero. Paris, 1976 P.P: 133 - 168.

عن القيم الايجابية وعن « القيم الانسانية الكونية » ثم اكتملت الصورة مع وصول « البطل الايجابي » الذي قدمته الكتابة كلحظة اتساق مطلقة تنشد النصر والشهادة وتنسى في نضالها كل نقاط الضعف الانسانية. لقد أدى هذا التصور البسيط إلى تقديم صورة تخطيطية وميكانيكية للبطل الايجابي، وسُجن الأدب في جوهر الطبقة وبطلها، وحجب عنه الامكانيات اللامتناهية لرسم الحياة الواقعية في خصبها وغناها وتناقضها. أكثر من ذلك، لقد تخلى « الأدب البروليتاري » في لحظات معيّنة عن دوره التحريضي البسيط، وأمسى كتابة دائرية واهمة، أي أصبح « الأدب البروليتاري » هدفاً في ذاته، نموذج كتابة مستقيمة تردد أقوالاً حرمها الصراع الاجتماعي من مصداقيتها الأولى منذ زمن.

الواقعية الاشتراكية : الزمن الناقص

في فترة عُرفت باسم فترة « ذوبان الجليد » وتحدثت عن انتهاء عهد « عبادة الشخصية » وأفول زمن « انتهاك الشرعية الاشتراكية » ظهرت كتابات جديدة ومحاولات « بحث جريئة » عادت إلى الماضي لتفتش عن انحرافاته وتبحث عن مصادرها، وقد اشتدّ بها الحماس حتى طالبت بمحاكمة الماضي كاملاً. وقد طفح الحماس أحياناً فضلّ طريقه إلى زوايا الليبرالية والانتقائية، و « التحريفية ». وفي محاكمة الماضي، والماضي لا يغيب، ووصل النقد والرفض وإعادة التقييم إلى « نظرية الواقعية الاشتراكية » فاحتفظ البعض بالاسم مقدساً لا يُمس، وانتقد البعض بحياء بعض ظواهر السلبية، وضاع بعضٌ ثالث في غمرة الحماس وغيوم النزعة

الانسانية فوصل إلى « واقعية بلا ضفاف » وإلى « واقعية بألف وجه ». وأعيد في الحوار الاعتبار، أو هوامش منه، إلى **كافكا** و**بروست** و**جويس** كما ارتاح **مايرهولد** في قبره فأُدرج في تيار الفن الاشتراكي. لكن إعادة دراسة « الواقعية » لم تصل إلى منتهاها المطلوب لأنها جاءت غائمة منذ البدء أو خاطئة منذ البدء، فلم تعثر على أصولها المادية إلا نادراً وظلت تدور بين طرفين لا تنقطع جسورهما هما الدوغمائية والليبرالية، أو هما الاقتصادوية والانسانوية، فمقابل **مقولات التكنيك والعلم البروليتاري** ظهرت مقولات **الانسان والقيم الانسانية**، وشطّ **غارودي** في انسانيته حتى وصل إلى رحاب الكنيسة، في حين عاد فيشر إلى حلم الحرية الكاملة التي ترفض كل قيد سياسي. إن ارتباك المشروع النقدي، لمفهوم « خاطىء » أو « ناقص »، لا يعود فقط إلى المنطلقات النظرية الشائهة التي اعتمدها، وإنما يعود أيضاً إلى جزئية هذا النقد وطابعه الايديولوجي بالمعنى السلبي للكلمة، وإلى استمرار الماضي في الحاضر، وإلى رفض الطبقة العاملة بالمعنى السياسي لإعادة كتابة وقراءة تاريخها بشكل نقدي، إذ أن المراجعة النقدية لمفهوم خاطىء في الماضي لا تستقيم إلاّ بعد إخضاع الماضي كله إلى دراسة ماركسية تسمح بمعرفة مواقع الثورة فيه ومواقع الثورة المضادة أيضاً، لهذا كان منطقياً أن تستمر « نظرية الواقعية الاشتراكية » في وضوحها وفي غيومها، في صحتها وفي خطئها، في اسمها وفي دلالتها، فمشروع نقد علاقة في مسار الطبقة العاملة بالمعنى السياسي، أي في مسار الحركة الشيوعية العالمية، لا يصل إلى منتهاه، إلا إذا استقر كعلاقة في جملة علاقات أخرى تخضع لنقدها الصحيح أيضاً. والذي حدث في نقد « الواقعية » إن هذا النقد جاء من بعض « العلاقات الفوقية » في الحركة الشيوعية، فيلسوف ينقد الأدب بمعزل عن سياسي لا

ينقد السياسة. ولما كان نقد الأدب يصل إلى نقد السياسة بالضرورة، أي يصل إلى نقد ما يرفض السياسي نقده، كان على النقد أن يبقى ناقصاً، أو كان على الناقد أن يغادر صفوف الحركة التي انتمى إليها. أكثر من ذلك، أن الفصل بين نقد الأدب ونقد السياسة، والفصل مستحيل، دعا بعض الباحثين إلى الصمت، ودعا بعضٌ آخر إلى الانتهازية النظرية، التي تقبل بعلاقة معينة، وترفض علاقة أخرى، في حين أن مجال البحث يقضي بقبول العلاقتين أو رفضهما. إن جزئية النقد المعمور بضباب نظري أعطى من جديد جملة معايير ودراسات تنزع إلى المثالية وإلى التجريد العام المنعزل عن الواقع وعن الصراع فيه، وعندما نومىء إلى عزلة النظرية عن الواقع نؤكد من جديد أن نظرية الأدب لا تصل إلى بداياتها الممكنة إلا عندما تدرس «علاقات الأدب» في ترابطها مع جملة العلاقات الاجتماعية.

إن الرجوع إلى «ماضي النظرية» هو ضرورة نظرية لتطوير النظرية ذاتها، فماضيها هو شكل أو أشكال ممارساتها، ونحن نعلم أن الممارسة في علاقتها مع النظرية تأخذ مكان الأولوية، إذ أن النظرية لا تتطور ولا تحصل على جديدها النظري إلا في حدود قدرتها على قراءة مساحة الممارسة واستخلاص الدروس الضرورية منها، وكما أن تحليل الماضي هو ضرورة سياسية للحركة الشيوعية، فإن العودة إلى «ماضي النظرية» في استقلاله الذاتي النسبي هو ضرورة نظرية، واغفال هذا الماضي وتهميشه أو اختزاله في دراسات هامشية يجعل النظرية تراوح في دوائر الليل والغبش والنور والضباب. لهذا فإن القول العام بوجود «بعض الأوجه السلبية في الواقعية الاشتراكية» لا يساهم في ايضاح مسيرتها، كما أن القول بـ «ضرورة التخلي عن بعض المفاهيم الخاطئة» لا يسعف النظرية كثيراً، إذ أن إعادة تقييم النظرية تتطلب الابتعاد عن مفهوم «التصحيح الجزئي»

والولوج إلى مفهوم الممارسة بمعناه المادي والشامل. وأمام الفرق والاختلاف بين مقولة «التصحيح الجزئي» ومفهوم الممارسة بالمعنى المادي للكلمة نتكيء على المقولة الأولى ونقول: إن اجتزاء النقد يشير إلى استمرار سلبيّ الماضي في سلبيّ الحاضر، وان الصمت عن السلبي في الماضي هو ممارسة ناطقة له في الحاضر. أكثر من ذلك أن اعتماد «التصحيح» بدلاً عن الممارسة النظرية يعني اعتماد التأويل بدلاً عن الشرح، والفرق بينهما كبير، فالتأويل جهدٌ يرمي إلى تثبيت ما كان قائماً بسلبياته، والشرح جهد كيفي آخر ينزع إلى إعادة بناء علاقات الحاضر بعد استخلاص دروس الماضي وكشف أسبابها واعلان نتائجها، وما بين التأويل والشرح يُرجع بعض الماركسيين النظرية الماركسية إلى ايديولوجيا بالمعنى السلبي للكلمة، ويصبح بعض الماركسيين «ايديولوجيين» يعظّمون ما هو راهن وما كان راهناً. وعندها تساعف النظرية خطأ السياسة، وتضاعف هذا الخطأ، حتى تعلن عن نفسها بعد حين كـ «نظرية خاطئة» لأنها انحرفت عن معنى النظرية، وأخضعتها إلى تابع ذليل للممارسة السياسية [11]

إن تبعية النظرية للممارسة السياسية وانحلالها فيها يقصي النظرية عن مدار البحث والاكتشاف، ويدفعها إلى مدار مثالي مغلق يضاعف بدوره المدار السياسي المغلق في كل وجوهه أو بعض وجوهه. وعلى هذا فإن اطلاق «نظرية الواقعية الاشتراكية» من عقالها، أو بشكل أدق اطلاق مفهوم دلالة الأدب في المادية الجدلية يستلزم إعادة قراءة ماضي النظرية، وإظهار انحرافاته، وكشف أسبابها، كما يستدعي قراءة الممارسات الأدبية المحددة، ووضع الخطوط بجرأة تحت سطورها الواهمة،

---

(١١) ibid: Avant - Propos Par Althusser.

أو تحت سطورها الصحيحة التي تحققت بمعزل عن المعايير المتالية والوصايا المسبقة، وفي هذه السطور تجد النظرية بعض « المواد الخام » التي تساعدها في بناء قوامها واعتداله.

إن الحديث عن ماضي « الواقعية الاشتراكية » لا يعني رفضه أو رجمه، فمثل ذلك الماضي لا يرفضه إلا من استبد به الجهل والمكابرة، ولا يرجمه إلا من يقترب منه من موقع ايديولوجي مناهض للثورة وللتحولات الاجتماعية الفعلية، لكننا نعني بالحديث عن الماضي قراءة ما دار فيه وكتابة ما ارتفع وما انخفض في رحابه، وقراءة الماضي بشكل نقدي هي شرط إعادة كتابته وإعادة كتابة النظرية التي عاشت فيه. كما أن الحديث عن زمن النظرية الناقص، لا يطمح ولا ينادي بزمن كامل، لأن الزمن الكامل لا وجود له في النظرية المادية، وإنما يعني فقط محاكمة « النظرية » في سلبياتها وايجابياتها للدفع بها إلى الأمام، والزمن الناقص الذي نتحدث عنه لا يتهم إلا الممارسة النقدية الناقصة، التي تتهم الماضي ولا تحاسبه ثم تستعيده في الحاضر، بعد أن توهم أن « التصحيح » أقصى أخطاء الماضي من دائرة الحاضر، وبذلك « تؤبّد » الخطأ وتمدّه بحصانة الصمت وبأسوار الأوهام « النظرية » التي تعجز عن شرح الماضي والحاضر معاً.

الواقعية الاشتراكية: الزمن الموروث

الموروث النظري بداهة أولى في أطروحات المادية الجدلية وفي قوانين التاريخ، فالنظرية الماركسية في كل حقولها هي هذه الكلية المعقدة والمتناقضة التي انتجتها الطبقة العاملة في صراعها في ميدان الثقافة

والسياسة، لكن الإشكال ليس هنا، فالبديهيات لا تستلزم البرهنة دائماً، إنما الإشكال، كل الإشكال، في هوامش وتفاصيل الممارسة النظرية «التي تُغفل التاريخ أحياناً» علماً أن التاريخ ضرورة في دروسه لتقويم السياسة والنظرية. وما دمنا نتحدث عن «الإغفال» فعلينا أن نقول: إن إغفال «منظّري التصحيح» يأخذ دلالة أخرى لأنه ليس استبعاداً للتاريخ بل استعادة شبه وهمية له، وما بين الإستبعاد والإستعادة الناقصة ينكسر استقرار المقولات وينقشع وضوحها، فكأننا بها حاضرة ـ غائبة وواضحة مبهمة، فـ «الفيلسوف» يستعيد التاريخ ناقصاً، ويستجمع دروسه، ثم يباعد ما بين النظري والسياسي، ويماثل ما بين دور النظرية وممارسة رجل السياسة، وبعد أن يناضد المقولات ويسوّي علائقها، يقترب من الحاضر، و «يحذف منه أخطاء الماضي» ويطلقه كحاضر جاء من الماضي واستوعب دروسه، و «تجاوزه»، مع ذلك فإن تمييز الماضي عن الحاضر لا يستجيب للأدوات النظرية المتلومة، لذلك يختلط الماضي بالحاضر كما يختلط العلم بالايديولوجيا، وتظل المقولات تنوس في دائرة شبه واضحة وشبه مظلمة، أي تظلّ عاجزة عن الإجابة عن كل الأسئلة أو على بعض الأسئلة. إن الإستعادة شبه الوهمية للماضي تنتج دروساً ناقصة تجعل رؤية الحاضر المصحح ناقصة وملوّثة بالوهم، وقد يتبدّى تصحيح الحاضر كاملاً في مقولات «الفيلسوف الواهم»، لكن وضوح التاريخ المُعاش يُقصي الوهم ويعلن أن أزمنة «فيلسوف التصحيح» هي أزمنة وهمية أو شبه وهمية، لأنها لم تدرس الماضي في موضوعيته ولم تصل بالتالي إلى الحاضر في موضوعيته أيضاً. ويمكن أن نقول بشكل آخر: إن بعض الفلاسفة المأخوذين بالتأويل لا يتعاملون مع الزمن الموضوعي بل يتعاملون مع زمن التأويل الذي يُقصي الموضوعي أو جزءاً منه وينغلق في أزمنته

الايديولوجية المجافية للشرح والتأويل، وما دمنا نتحدث عن الايديولوجيا والتأويل فإننا نستعيد أطروحة شهيرة لـ ألتوسر تقول: « في الايديولوجيا لا يتكشّف نظام العلاقات الواقعية التي تحكم وجود الأفراد، بل تتكشّف العلاقات الوهمية لهؤلاء الأفراد بالعلاقات التي يعيشون فيها »[١٢]. وإذا استعدنا قول ألتوسر نقول: إن فلاسفة التاريخ لا يتعاملون مع الزمن التاريخي في موضوعيته، لكنهم يتعاملون مع الزمن التاريخي الوهمي الذيْ خلقته تصوراتهم الايديولوجية.

وما بين الوهم والتاريخ تظل المقولات معمورة بالضباب، ويقف « الفكر الماركسي » صامتاً أو متلعثماً أمام تحديات الفكر البرجوازي، أو يطلق الإجابة في زمن متأخر، ولهذا أيضاً يبتعد الأدباء الملتزمون بمواقف الطبقة العاملة سياسياً عن اسم الواقعية الاشتراكية، بل يعتبره البعض وصمة وصبياً سيئاً، ولهذا يكثر البحث عن أسماء جديدة ونعوت جديدة. والاسم له تاريخ طويل بدءاً باللحظة الديمقراطية في ثورة اكتوبر وصولاً إلى اليوم. فقد عرف أدب الطبقة العاملة أسماء مختلفة في العشرينات مثل: « الواقعية الاجتماعية ـ ١٩٢٥، « الواقعية الفنية ـ ١٩٢٨ »، « والواقعية ذات المضمون الجديد ـ ١٩٢٦ »، « الواقعية البروليتارية ١٩٢٩ »، « الواقعية الجديدة ١٩٢٩ »، « الواقعية الاشتراكية الثورية ١٩٣٢ »، وانتهى البحث عن الأسماء بعد تقرير جدانوف.. وبعد تقرير خروتشوف في المؤتمر العشرين، وحتى قبله بقليل، عاد البحث عن أسماء جديدة، كما عاف البعض البحث عن الأسماء وابتعدوا عن كل نزعة أسمية: ايلوار، باوستوفسكي، اهرنبورغ، وفي وقت لاحق أراغون[١٣].

---

(١٢) L. Althusser. la pensee No 151.

(١٣) literature et Realité, Kiado - Budapest 1966 P.P: 111 - 121.

يأخذ الإبهام النظري في « الواقعية الاشتراكية » أشكالاً متعددة، فهو يستعلن في صنمية الاسم، ويستظهر في الهروب منه، وفي الحالة الأولى تستعيد الصنمية ضرورة النموذج الأساسي، وفي الحالة الثانية يتجلى ارتباك الاسم وقصوره، وفي الحالتين يستبين منطق الممارسة الأدبية التي ترفض النموذج النظري وتتجاوزه، والتي تعلن أن الاسم ضرورة نافلة، وان الممارسة الأدبية الصحيحة تنتج معايرها الذاتية، وان ممارسة الكتابة قوّامة على المعايير مهما كانت صحتها. وهي في ذلك تقول إن الأزمة لا ترجع إلى غياب الاسم أو عدم وضوحه وإنما... تعود إلى صنمية الاسم ذاتها، لأن الممارسة الأدبية لا تقبل إلا باسمها الذاتي، وفي ضرورة غياب الاسم لا يغيب الموقف الايديولوجي للأديب، لأن تماثل المواقف الايديولوجية، وهو تماثل موضوعي، لا يستدعي مطلقاً تماثل الأشكال الأدبية وتطابق المدارس الفنية.

وأخيراً، ربما تُظهر السطور السابقة، إن أزمنة « الواقعية الاشتراكية » قد انغلقت في الزمن العام لها الذي حكمته التجربة الستالينية، ورغم أن هذا « الإظهار » صحيح، فإن تحديد صحته يتطلب الإشارة إلى أمرين أساسيين، أولهما أن « تاريخ الواقعية الاشتراكية لا يختلط بتاريخ الأدب السوفياتي ولا بتاريخ الأدب الاشتراكي، فمضمونه أكثر اتساعاً من الأدب الأول، وأكثر تحديداً من الأدب الثاني »، أما الأمر الثاني فهو أن النموذج السوفياتي في شكله الستاليني قد لعب دوراً كبيراً في « ترويض » الأشكال الأدبية التي دارت في حقل الواقعية الاشتراكية، فترك عليها ظلاله، وختمها بختمه، وحاول اخضاعها لمعاييره، حتى قاربت الحدود من الاختلاط، وتناءى التمايز والاختلاف أحياناً أخرى، وقد تطاول التيه أحياناً ثالثة فقاد إلى أدب كوني زائف يصول فيه « البطل الايجابي » بلا

ملامح ولا تحديد إلا من ملامحه النظرية المجردة، ومن تحديداته المعيارية المجردة أيضاً.

الاطروحات الخاطئة
بين الزمن الناقص والزمن الموروث

الاقتراب من زمن «النظرية» هو الاقتراب من مقولاتها واخضاعها إلى لحظة النقد النسبي، وإذا رجعنا إلى الزمن وإلى النظرية، نعثر على جملة دراسات مسيطرة، تفرض تعاليمها، وتطرد كل مقاومة مغايرة، والدراسات المسيطرة تستمر، أو تحاول أن تستمر في تماثلها إلى اليوم. في جملة من «دراسات الواقعية الاشتراكية» ترسو إلى اليوم جملة من المعايير والأقانيم المتماثلة، وفي تطابق الدراسات وتماثل المعايير «تتخلف النظرية». إن قراءة النظرية «المتخلّفة عن الحياة» تشير إلى جملة من الانحرافات النظرية، وبسبب حجم الانحرافات والتعاليم، فإننا سنقف على سطح الظواهر، أي سنقترب منها بـ «قصور واختزال».

١ ـ **وهم القانون العام**: جنحت بعض دراسات الواقعية الاشتراكية إلى الأخذ بقانون عام مجرد ينفي لحظة التحديد، ويقلب العلاقة بين النظرية والممارسة، ويشبّ عن تحديدات الزمان والمكان. قانون عام يمليه الفكر في تجلياته، وقد يتلمس لحظة الممارسة لكنه يجعلها تمثيلاً صادقاً للفكر النظري المسبق. والحديث عن القانون يعني الحديث عن أفكار الثبات والصحة المطلقة، وعن كونية هذا التبات وكونية صحته. لكن

الواقع المعاش، والواقع المستعاد علمياً، يرفضان فكرة القانــون الفلسفــي ويرفضان كل كونية مطلقـة السراح. فـالفلسفـة الماركسيـة تعتمـد في مقاربتها للواقع على الأطروحة لا القانون، وهي تفعل ذلك لأنها تمايز بينهما، فالأطروحة في المادية الجدلية شرط معرفة، أو مقدمة لاكتشاف سيرورة المعرفة في حقل معيّن، وبدلك تظل نسبية متغيرة قابلة للتبدل والتطور، أما القانون الفلسفي المزعوم فإنه يرفض المتغير والمتبدل فيرتاح في «معرفة» ثابتة ومغلقة، وفكرة «القانون في الفلسفة والمعارف النظرية» ليست جديدة على الفلسفة الماركسية، فقد جاءت من نصوص معينة ثم أعطاها ستالين قامتها الكاملة في تأويله للمادية الجدلية، حيث خلط بين الأطروحة الفلسفية بالمعنى اللينيني والتي هي شرط معرفة لسيرورة الكون، وبين مفهوم قانون الكون ذاته، أي ساوى بين المعرفي والواقع الموضوعي، أو بشكل أدق جعل من «القانون الفلسفي» مجرد مرآة للواقع وللمجتمع، وجعل منه قانوناً عاماً يجد تطبيقه الخاص والصحيح في كل فرع من فروع المعرفة. ولما كان «القانون» الزائف يستمد صحته من علاقاته الداخلية، فإنه يتعين على حقول المعرفة أن تخضع له، أو أن تصبح مجرد تطبيق متنوّع له.

إذا سحبنا القانون العام إلى حقل الأدب نجده يعثر على تطبيقه الخاص به، كي ينتج قانوناً عاماً جديداً لصيقاً به وخاصاً بحقل الأدب، أي نصل إلى القانون العامْ في الأدب، وهو بدوره جملة تعاليم ثابتة وصحيحة ومستقلة عن الزمان والمكان. لكن الأدب هو زمانيته ومكانيته وبالتالي فإن امتثاله لقانون عام يشدّ، إلى تجريد آخر، وإلى كتابة تتبع القانون قبل أن تتبع الواقع. إن هذا القانون العام هو الذي صدّر إلينا «صفات الرواية الواقعية: الكلية الاجتماعية / البطل الايجابي / النهاية المتفائلة»،

وهو الذي مهد لجملة دراسات فلسفية عن الأدب لا تتعامل مع الأدب بقدر ما تطبق القانون المزعوم على الأدب الحقيقي، أي أنها لم تكن تحاور الأدب في علاقته الداخلية، بل كانت تحاور الصورة الوهمية للأدب التي يفرضها القانون العام (١٤).

٢ ـ **الواحد والمتعدد:** إذا كان القانون هو مرآة للوجود الموضوعي، فإن تطبيقاته في حقول المعرفة المختلفة هي مرآة له أيضاً، وبذلك يصبح القانون تجليات للكون وتصبح الممارسات المكتوبة تجليات للقانون، فكأن هناك ظاهر وجوهر، الجوهر هو القانون والممارسة هي الظاهر، أو كأن القانون مثال أفلاطوني تحقق الممارسات المكتوبة ظلاً قريباً أو بعيداً منه. ولما كان القانون هو المرجع الأساسي الذي تقيس به الممارسات نفسها فإن كل الممارسات القائمة في حقل معين تنزع إلى التماثل والتماهي بهذا القانون. وكما نعلم فإن القانون العام قد وجد تطبيقه الخاص في حقل الأدب ومنحه اسماً معيناً هو «الواقعية الاشتراكية»، أي أصبحت الواقعية بدورها مرجعاً أساسياً ترجع إليه الممارسات الأدبية، والمرجع الأساسي هو المثال الذي تحاول الممارسات أو «التجليات» الاقتراب منه أو محاكاته أو تجسيده. وقد انتجت الواقعية ـ المثال آثاراً معينة في الكتابة تجلّت في تشابه أو تقارب جملة من الأعمال المكتوبة، لأن هذه الأعمال حاولت، أو كان عليها أن تحاول، تحقيق الخصائص القائمة في طبيعة المثال. لهذا وقعت الواقعية الاشتراكية في النزعة الشكلية البسيطة حيث أصبح كل عمل فيها هو ظل واضح أو كسيف للأعمال الأخرى. والحديث عن شكلية الواقعية الاشتراكية هو الحديث عن الشكل الأساسي

---

(١٤) D. lecourt P.P 136 - 142.

الذي «يأمر» به القانون، والقانون هو معيار الحقيقة، والشكل القريب منه هو تجسيد للحقيقة. ومن هذه الشكلية صدرت إدانة كل الأشكال الجديدة، وجاءت إدانة كثير من الأعمال الأدبية الطليعية.

لا يمكن الحديث عن الشكلية دون الربط بين فكرة القانون ـ المرجع وغياب اللحظة الديمقراطية في الممارسة السياسية، أو لنقل أن أحادية القانون جاءت تعبيراً عن أحادية المرجع السياسي، بحيث أصبح « القانون » هو ايديولوجيا الدولة وهو « الفكر » الذي يبرر ممارستها. والأحادي في السياسة يفرض تماثل الكتابة والقراءة، أو يفرض شكلاً معيناً من الكتابة لا يحمل إلا معنى واحداً، كتابة بسيطة وخطية شفافة وواضحة من البداية حتى النهاية، لكننا نعلم أن النص الأدبي ملتبس ومتعدّد المستويات ومتعدد الدلالات وارجاعه إلى دلالة واضحة وشفافية يقود إلى إلغائه كنص.

تقودنا فكرة القانون في الأدب إلى ضرورة التمييز بين العمل الأدبي والمثال النقدي، أو بين العمل الأدبي و « نظريته ». ونقول هنا إن المثال النقدي الذي كان يحمل كل خصائص « القانون » الثابت لم يكن يتطابق دائماً مع الأعمال الأدبية التي كانت تناضل من أجل تحقيق قوانينها الذاتية. وعلى هذا فقد كان المعيار النقدي هو لحظة في السلطة السياسية، أما الأعمال الأدبية، أو بعضها، فقد كانت تنحرف عن القانون لتحتفظ بأدبّيتها، الأمر الذي يعني أن تاريخ الأعمال الأدبية الواقعة في حقل الواقعية لم يكن يتطابق بالضرورة مع تاريخ المثال النقدي المفروض، وفي مسافة الاختلاف بين العمل والمثال قامت أعمال بريشت وايزنشتاين وميرهولد... وغيرهم من الادباء العظام.

٣ ـ **الكونى والتميّز**: قلنا إن « القانون العام » ثابت وصحيح، في عرف السلطة السياسية، وفي صحّته يصبح المرجع الأساسي لكل كتابة، فيؤدي إلى النزعة الشكلية البسيطة، وفي صحته وثباته يتجاوز حدوده ويعلن عن ذاته نموذجاً كونياً أو « موديلاً » لا يعرف الحدود ولا يعترف بالأزمنة. وقد نتج عن هذا أن المعيار النقدي لم يحاول فرض شكلٍ معين من الكتابة في مكانه فقط، بل حاول تصدير هذا الشكل إلى جميع أحزاب الطبقة العاملة، أي أنه سعى إلى شكلٍ أدبي كوني. نعثر هنا من جديد على مثالية المعيار النقدي الذي حمل اسم الواقعية الاشتراكية، ونقول هذا لأننا رأينا أن هذا المعيار يرفض لحظة التناقض في المجتمع الاشتراكي، ولا يعترف بصراع النزوعات، ولا يسمح إلا بالأدب الاشتراكي « المنجَز »، فكأنه يقول إن المجتمع الاشتراكي المنجَز لا يقبل إلاّ بأدب متوافق معه، علماً أن المجتمع الاشتراكي كان ولا يزال محكوماً بالصراع الطبقي، وعلماً أن الأدب كان ولا يزال بدوره محكوماً بالصراع الطبقي، وتفتّح الأدب والثقافة يتم في التعددية لا في الوحدانية. وعندما يتجه المعيار النقدي إلى خارج حدوده فإنه ينسى تاريخ المستويات الثقافية، وخصوصية التشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية، كما ينسى شكل الانتاج والاستقبال الأدبيين المسيطرين في مجتمع معين. وبسبب تجاوز الحدود والتاريخ نلمس مثالية « المعيار النقدي » الذي حكم « الواقعية »، إذْ أنه لم يتكشّف كشكلٍ مادي بقدر ما تكشّف كمثال روحي يبحث عن تجلياته المختلفة.

٤ ـ **تساوي الكاتب والمكتوب**: ماثَلَ المفهوم الإرادوي للأدب بين الموقف الطبقي للأديب والموقف الطبقي لعمله، وكأنه يقول في ذلك أن

الوعي السياسي للأديب يساوي بالضرورة وعيه النظري، وان هذا الوعي في شكليه يتجلّى واضحاً في العمل الأدبي المكتوب. وقد نتج عن ذلك الخلط بين النقد الأدبي والموقف السياسي. لأن الموقف السابق في إرادويته الساذجة اعتبر كل نقد للعمل الأدبي نقداً للموقف السياسي للأديب وللممارسة السياسية الشاملة للطبقة التي ينتمي إليها سياسياً، أي أن الإرادوية في الأدب قد خلطت بين «الذات» و «الموضوع»، وبين نقد الأدب ونقد السياسة ممهدة بذلك لشكل معين من الارهاب الثقافي. أن دعوى المطابقة بين الكاتب والمكتوب تنسخ في أقانيمها معنى تعقّد الكتابة، وتلغي المسافة القائمة بين الموقف السياسي الشفهي والممارسة، وبين العمل الأدبي من حيث هو اثر معقد لتداخل جملة ممارسات اجتماعية. أضيف إلى ذلك أنها تغرق حتى العنق في وهم الكاتب المسيطر على وضوحه الفكري وعلى منطلقاته الايديولوجية، فكأنّا بها تدعو إلى / وتقبل بـ «ذات مدهشة» تتحكم بوعيها الذاتي والذي يتحدد فعلياً خارج ذاتها، أي أنها تجعل من الوعي الذي هو انعكاس للشرطِ الاجتماعي انعكاس لإرادة الكاتب و «روحه»، منزلقة بذلك إلى وهم «روح الأديب» الذي نادت به الفلسفات المثالية منذ زمن بعيد.

٥ ـ الأدبي / الأخلاقي ـ النظري / السياسي: حَكَمَ الخلط بين العلاقات والمفاهيم مسار الواقعية الاشتراكية لزمن طويل، واستبان الخلط، كما أظهرت السطور السابقة، بين المقال الأخلاقي والمقاربة الأدبية، وبين الخطاب السياسي والمقاربة النظرية. إن الخلط السابق لم يؤسس لنظرية قاصرة في أكثر من مستوى فحسب، بل كبح، ولا يزال يكبح، مسار تمييز المفاهيم ومصائر بناء النظرية الأدبية. وسبب غياب التمييز عاد

باستمرار إلى اخضاع الأدب للسياسة السلطوية، وإلى عدم الفصل بين دور الأدب في الممارسة السياسية الشاملة، وبين معنى الأدب السياسي - التحريضي البسيط، أي أن الموقف السابق لم يضع الفواصل والحدود بين الأثر السياسي للعمل الأدبي وبين العمل الأدبي ذاته، وعندما أرجع العمل الأدبي إلى أثره السياسي اختزل كل ابعاد العمل في بُعد واحد، نقل الممارسة المكتوبة من حقلها الأدبي الخاص إلى حقل آخر متمايز عنها هو حقل السياسة.

٦ - قديم الشكل وجديد المضمون: كَبَت الواقعية الاشتراكية في زمانها القريب والبعيد في أطروحة ناقصة توافق بين جديد المضمون وجديد الشكل، أو تجعل من جدّة المضمون معياراً غائماً لجدة الشكل، مساوية بذلك وهما بين «الأفكار الجديدة» والأشكال الجديدة، علماً أن الأدب هو في شكله، وان «جدّة الفكرة» لا تبرهن عن هويتها من حيث هي فكرة في حقل الأدب بل في حقل النظرية، وعندما تبرهن على جدتها في حقل الأدب، فإنها تنتقل من مستوى الفكرة إلى مستوى الشكل الذي هو بناء آخر مختلف لما يسمى بـ «الفكرة». ويمكن أن نعود في هذا السياق إلى بعض ملاحظات **بريشت** وايزنشتاين التي حاربت «النزعة المضمونية» و «النزعة الشكلية البسيطة»، وحاولت الاقتراب من مفهوم مادي للشكل. يقول **بريشت**: «المضامين الجديدة هي وحدها التي تسمح بأشكال جديدة»[١٥]، ويعني **بريشت** بـ «الأشكال الجديدة» الابتعاد عن كل أسلوب وحداني، والتمرّد على جميع «الأعراف المتبعة» والمضيْ بعيداً في آفاق التجريب والاختبار. ولهذا اعتبر الواقعية الاشتراكية التي

---

(١٥) Strategie Automne - Hiver 1975 P. 16.

تبّناها لوكاتش شكلاً آخر من النزعة الشكلية لأنها تظل أسيرة باستمرار لمعايير غير متحولة. وقد أعاد ايزنشتايـن ايضـاح الأمـور حين كتـب بدوره: « إن الشكل الثوري هو نتاج الوسائل التكنيكية المكتشفة بشكل صحيح، وسائل التعيين الملموس للنظرة الجديدة والمعالجة الجديدة للشيء والظواهر، أي التعيين الملموس للايديولوجيا الطبقية الجديدة، المجدد الحقيقي ليس للدلالة الاجتماعية للسينما فحسـب، بـل لجوهـرهـا المادي التكنيكي أيضاً، هذا المجدد الذي يظهر فيما يُسمّى « مضموناً » فلم تبـدع القاطرة البخارية عن طريق تثوير أشكال عزبة الخيل الكبيرة، بل بالمعاينة التكنيكية الدقيقة للاكتشاف العلمي لنوع جديد من الطاقة لم يكن سابقاً، هو البخار »[١٦]. لهذا فإن الأدب الجديد لا يتحدّد بمضمونه بل بالشكل الذي تسمح له به المنطلقات النظرية الجديدة التي ينتمي إليها، أي أن الشكل الجديد لا يقوم في « تولستوي أحمر » ولا في استعادة الأشكال القديمة وملئها بمضمون جديد، بل تقوم في رحاب ديالكتيك الشكل والمضمون الذي يعطي مكان الأولوية للشكل، واعطاء الأولوية للشكل في علاقته مـع المضمـون يحدد شكـل انتـاج الأدب ويحدد أيضـاً آثـار استقباله.



الواقعية الاشتراكية في الأفق العربي

لما كانت الواقعية الاشتراكية في دلالتها العامة موقفاً ايديولوجياً

---

(١٦) ايزنشتاين: من الثورة إلى الفن ومن الفن إلى الثورة ـ ترجمة. سعيد مراد ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ١٩٧٩ ص: ٧١.

كونياً في الأدب، فقد كان عليها أن تصل إلى ضفاف الأدب العربي وتفعل فيه سواء كان ذلك في المعيار الأدبي أو في الممارسة الأدبية الشاملة، وقد تحدد هذا الفعل وحصل على خصائصه حتى ظهر اسم التيار الواقعي في النقد والتيار الواقعي ـ الاشتراكي في الشعر والرواية، ومهما تكن حدود هذا التيار وأعراضه فقد أعطى في حقل الكتابة جديداً، وكان جديده ربط الكتابة بالصراع الوطني والصراع الاجتماعي، وربط الكتابة بمسار الحرية والتقدم الاجتماعي والاستقلال الوطني. مع ذلك فإن جديد الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي يطرح بدوره أسئلة، أو يعيد طرح الأسئلة النمطية المرتبطة بالشكل الدوغمائي للواقعية الاشتراكية، وتقوم دوغمائية الشكل في أصولها السياسية الأولى وفي مساحة الطبقة العاملة العربية أي في تطبيق وهمي لنظرية حقيقية على واقع مرغوب، والأصول الأولى لا تحتاج إلى تعريف، ومساحة الطبقة العاملة صغيرة وهامشية، وفي تلاقي الأصول مع «الجنين الثوري» ظهر ما ينبغي ظهوره: الفهم المحدود والمحاصر للدلالة النظرية الماركسية وآثارها في الأدب.

جنحت الكتابة العربية المرتبطة بالواقعية الاشتراكية إلى التبسيط والتجريد في أكثر من مكان وزمان، وبالغت بالتجريد حتى وصل بعضها إلى الكونية المترّهلة. وإذا كانت بعض الكتابات قد انتجت أدباً حقيقياً (النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان، الشراع والعاصفة لحنا مينه، اللاز للطاهر وطار، أعمال كاتب ياسين وبشير الحاج علي...) فإن بعض الكتابات الأخرى قد تقهقرت أو لم تعرف الصعود أصلاً فظلت في إطار التعاليم العامة والبسيطة ان لم تكن الساذجة، والعثور على هذا النمط من الكتابة حاضر وسهل ومتيسر. يقع الطاهر وطار في بعض أعماله في أخطاء الواقعية الاشتراكية البدائية، ونعثر على مصداقية هذا الحكم في

روايته « **الزلزال** » حيث ينتهي الصراع الاجتماعي ويذهب المجتمع في غائيته الاشتراكية التي وهبه إيّاها المؤلف، كما يتحول الشعب لديه إلى جوهر صوفي في « **الحب والموت في الزمن الحراشي** » حيث يتجلّى البطل الايجابي في اشراقاته الأولى، وتتكشف النهاية المتفائلة الماكثة في ايديولوجيا المؤلف التي هي مزيج من الوعي الناقص والحسبان الذاتي. كما نستطيع العثور على النهاية المتفائلة الإرادوية في بعض أعمال كاتب جاد ومبدع ورصين مثل **غائب طعمة فرمان** وذلك في روايته: « **القربان** » و « **المخاض** »، ومثل ذلك أيضاً في « **العين ذات الجفن المعدنية** » للدكتور **شريف حتاته** وفي « **الياطر** » **لحنا مينه** وغيرهم. لا نودّ هنا أن نناقش روايات الواقعية الاشتراكية، كما لا نودّ أن ننفي دورها الأكيد في حقل الثقافة المرتبطة بالثورة، لكننا نحاول أن نرصد بعض سلبياتها. والسلب في شروطنا أكيد وذو أشكال مختلفة، ومن هذه الأشكال: الوقوع في التبشيرية المفرطة، والتبشير بواقع غير مرئي يحمل في طياته رؤياً كنسية أكثر مما يعبر عن موقف مادي من العالم. وقد يقال إن دور الأدب يقوم في وظيفته التحريضية، لكننا نقول إن التحريض ليس مقولة أدبية، كما إن الشكل الأدبي ينزع إلى المعرفة وإلى انتاج معرفة الواقع، أما التحريض فهو لحظة انفعالية عابرة تحجب الواقع المعاش تحت أقمطة واقع لا مرئي. أكثر من ذلك أن التبشير بواقع غائب يعبر عن ادراك ناقص للواقع الموضوعي، حتى نكاد نقول إن بعض الأعمال الأدبية لا تنتج في كتابتها علاقات الواقع بل تنتج وهم الواقع وتحاول تكريسه كواقع أكيد، مخطئة بذلك دورها الذي تدعيه، ومنتقلة من تفاصيل التنوير والإنارة إلى فضاء التضليل والمعرفة الزائفة. ونحن نعلم أن إرجاع « الأدب الملتزم » إلى أدب ضليل يتضمن في منطقه تضليل المادية الجدلية، وتحويلها إلى علم

زائف يحكي « نوايا النظرية » ويصمت أمام الصراع الحقيقي، وإسكات الصراع الفعلي في تبشيرية مترفة يرسل حكماً جديداً يأخذ مصداقيته من الأدب والسياسة، والحكم يقول: يعبّر الأدب الواقعي ـ الاشتراكي المحكوم بتبشيرية مفرطة بغربة ثنائية البعد، غربة عن المعنى الحقيقي للنظرية التي ينتسب إليها، وغربة عن العمل الأدبي الذي يدعي الانتماء إليه، وتتكشف الغربة الأولى في ارجاع النظرية المادية إلى قيم لاهوتية، وتستعلن الغربة التانية في إرجاع الأثر السياسي للعمل الأدبي إلى أثر أخلاقي معلن.

إن غربة الأدب عن الموقع النظري الذي ينتمي إليه، تطرح حدود تمثّله لهذه النظرية، وشكل تعامله معها، أي تطرح سؤال انحلال النظرية المادية في بحر الايديولوجيا المسيطرة، أو تطرح بشكل آخر سؤال عدم التوافق بين الموقف السياسي والموقف النظري، حيث يدعو الموقف الأول إلى الثورة الاجتماعية، وحيث يرزح الموقف الثاني أمام وطأة الايديولوجيا المسيطرة ويكبح في حصاره حدود الوعي السياسي وحدود الوعي الأدبي، أي ينتج تناقضاً في الممارسة الشاملة للكاتب التي تدعو في تناقضها إلى ثورة اجتماعية لحمولة على وعي أخلاقي، علماً أن الأخلاق التبشيرية تدعو إلى المصالحة لا إلى الثورة.

أمام تناقض الكاتب والمكتوب والنظرية نرجع من جديد إلى مفهوم التميّز والكونية، ونسأل عن دلالة الواقعية الاشتراكية في بلادنا، أو نسأل عن الشرط التاريخي للواقعية الاشتراكية وعن الشرط التاريخي للأدب في بلادنا. وبدون أن ننسى ديالكتيك العام والخاص، والكوني والمتميّز، وبدون أن نقع في أوهام الايديولوجيا القومية المغلقة نقول: جاءت

الواقعية الاشتراكية « امتداداً » تـاريخيـاً للـواقعيـة « العظيمـة »، ونمت وتطورت، أو نمت وراوحت، في حدود سلسلة ثقافية شديدة الارتباط بها، أي أنها لم تُخلق منزّهة، بل حملت إرثها الثقافي، وانتجته وأعادت انتاجه، بمعنى آخر حققت في مسارها التوافق بين الثقافة والتاريخ. أكثر من ذلك، لقد جاءت الواقعية الاشتراكية أثرا لتحوّلات اجتماعية وثورية، فارتبط اسمها باسم طبقة، وارتبطت معاييرها بمعايير سياسية ثقافية لصيقة بهذه الطبقة، وتطورت معاييرها الأدبية بتلاق مع الطبقـة العـاملـة: ألـم يجعل لوكاتش من « البطـل الايجابي » مقـولـة فنيـة؟ ألا يعني « البطـل الايجابي » رسم نضال « البروليتاري » فنياً وكتابة تحولاته في سبيل انتاج مجتمـع جـديـد؟ ألم « تستعـد » الروايـة ملامحهـا الملحميـة في المجتمـع الاشتراكي، أو، ألم تصبح ملحمية المعالم إلا بسبب كتابتها في المجتمع الاشتراكي؟ إن طرح هذه الأسئلة يعيدنا إلى جملة التحولات الاجتماعية التي سمحت بولادة الواقعيـة الاشتراكيـة، والتحـولات تبـدأ بتقـاليـد الديمقراطية والعقلانية وتنتهي أو لا تنتهـي بمعنـى ودلالـة « الانسـان » والأدب في تشكيلة اجتماعية ـ تاريخية محددة اقتصادياً.

إذا قبلنا بهذه الأسئلة، ورجعنا إلى المستوى الثقافي لبلادنا، وربطناه بتاريخه أي بشكل الصراع الطبقي القائم في تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محددة، لوجدنا أن بطلنا الايجابي ناقص، أو أن شروط انتاجه وتحققه ناقصة، كما أن انتاج هذا « البطل الكلاسيكي » في كتابة عربية لا يعطي إلا كتابة ناقصة، وتجاوز النقص يستدعي البحـث عـن ملامـح « بطـل جديد » ينزع إلى التحرر ويحتفظ بتاريخه وبسماته الخاصة. إن ربط الأدب بزمانه وبتاريخه يستدعي تخصيـص المقـولات الأدبيـة، ويفـرض قـولاً جديداً: كل شرط اجتماعي يفرض في خصوصيته الثقافية نظرية أدبية

تتواءم مع معطياته التاريخية الخاصة به وتندرج في السلسلة الثقافية القائمة فيه. لذلك، لا يمكن الحديث عن نظرية عامة في الأدب، أو نظرية عامة في الرواية، فهناك نظرية لأدب معين، ونظرية لرواية معينة.

الحديث عن تمييز الأدب هو ربطه بزمانه وبتاريخه وبشكل الصراع الأساسي الذي يدور فيه، ولما كان الصراع الأساسي في بلادنا هو صراع من أجل الاستقلال الوطني وتحقيق التحرر الوطني، فإن هذا الواقع يستلزم ويحدد طبيعة الإشكالية الخاصة بـ « الواقعية الاشتراكية » عندنا، أي يحدد نماذج الكتابة الأدبية الممكنة في المجتمع العربي. وكما نرى فإن شروط « الواقعية » الكلاسيكية غائبة عندنا، حيث يبحث المجتمع عن استقلاله الوطني و « يحلم » بالثورة الاشتراكية، وحيث يغيم التمايز الطبقي ولا يصل إلى وضوح الكلاسيكي، وحيث أيضاً تظل الطبقة العاملة قوة « كامنة » تبحث عن أشكال تفتّحها. تفرض جملة هذه الأسباب البحث عن مقولات فنية جديدة، وعن أشكال توصيل مختلفة تسمح بعلاقة جديدة بين الأدب والجماهير الشعبية. وإذا كان دور الأدب هو انتاج الواقع بشكل يعلن عن ضرورة تغييره، فإن « الأدب الثوري » أو « الملتزم » أو « الواقعي الاشتراكي » أو... لا يأخذ قيمته ولا يجد معناه إلاّ في علاقته مع الجماهير الشعبية المحرومة من الثقافة غالباً، ولما كان الأمر كذلك، ونشير هنا إلى حرمان الشعب من الثقافة، فإن الأدب « الجديد » لا يصل إلى غايته إلا بانتاج أشكال فنية جديدة تسمح بتجاوز « الحرمان » وتخلق جسوراً جديدة بين الأدب والجماهير. معنى ذلك أن اشكالية « الواقعية الاشتراكية » أو ما قاربها لا تقوم بطرح مضمون جديد، وإنما تقوم في انتاج أشكال فنية تقاوم الحرمان الثقافي. أكثر من ذلك أن المشروع الثقافي في زمن حركة التحرر الوطني لا يُناط بالطبقة

العاملة وأدبائها بل يدور في حقل اجتماعي واسع يضم جميع القوى الاجتماعية الطامحة إلى التحرر، أي أن المشروع الثقافي «يتحقق» في حدود «كتلة تقافية تاريخية» كما يقول غرامشي.

ينهض المشروع الثقافي على انتاج الوسائل والأشكال الفنية لربط الجماهير الشعبية بالثقافة في إطار مهمات حركة التحرر الوطني أي على انتاج قيم جمالية جديدة تناهض الجمالية المسيطرة، ينتج عن ذلك عدة مقولات وأسئلة: كيف نتخلى عن الطرق المدرسية في التعليم ونصل إلى تعليم شعب لا يعلم إلا ارثه التاريخي وبشكل ضبابي وصوفي أقرب إلى الفلكلور؟ كيف نربط بين الفن والأدب وتعميق الهوية الثقافية والتي هي شرط لا بد منه في محاربة الثقافة الكولونيالية؟ كيف نحقق في هذا المشروع الثقافي ـ التحرري الربط بين قيم الأدب الفنية والمعرفة التحريضية؟ مهما تعددت هذه الأسئلة فإنها تقول بحقيقة أساسية: إن انتاج الأدب الفاعل في الثورة الاجتماعية في بلادنا ينبغي أن يبتعد عن كل نموذج مسبق لأن عليه أن ينتج نموذجه الخاص أو نماذجه الخاصة المرتبطة بشرط اجتماعي ـ ثقافي معين، وجوهر الشرط هو الربط بشكل جديد ما بين الأدب والسلسلة الثقافية القائمة.

إذا كان الأمر كذلك يستبين الجواب في العودة إلى المواد الثقافية اللصيقة بالشعب وإعادة انتاجها بشكل جديد، وإلى إعادة دراسة اللغة الشعبية، وإلى التعرف على نمط حياة الشعب وأحلامه وأوهامه، ثم إعادة صياغة كل ذلك، في أشكاله. إن أفكار غرامشي يمكن أن تضيء أشياء كثيرة في هذا المجال وخاصة مفهومه الشهير: «الوطني ـ الشعبي في الأدب والثقافة» الذي يستطيع أن يحتضن في ذات الوقت مفهوم الموروث الثقافي

الشعبي ومفهوم الهوية الوطنية الثقافية الداعية إلى وحدة المجتمع وتحرره [١٧].

تندرج الكتابة الأدبية الفنية في زمن التحرر الوطني في إطار مشروع ثقافي يهدف إلى صيانة الهوية الوطنية ـ الثقافية وايقاظها المستمر كي تتمكن من صيانة ذاتها، ويدور هذا المشروع في حقل صراع ثقافي مرتبط بالصراع السياسي، وفي صراعه ينتج اشكاله الفنية الأدبية الجديدة المناهضة للثقافة المسيطرة، ومعيار الشكل الجديد هو الابتعاد عن طريقة التلقين المرتبطة بالممارسات الاستبدادية، والركون إلى أشكال جديدة تسمح بالحوار بين المرسل والمتلقي، أي ان الشكل هو سياسة ثقافية ديمقراطية تنتج الفن وتعلّم الانسان وتعطي المعرفة والتحريض. أما الشكل فيجد مواد بنائه في «المواد الثقافية التي كانت موجودة» ثم يعيد صياغتها في ضوء تحديدات الواقع المعاش المحدد، يقول غرامشي: «الأدب لا يولّد الأدب»، أي أن الايديولوجيات لا تخلق الايديولوجيات، وان البنى الفوقية لا تخلق البنى الفوقية، وان تم ذلك، فلا يكون إلا انحداراً عاجزاً وسلبياً: لا تولد العناصر السابقة عبر توالد عذري بل تولد بتدخل العنصر الأكثر «ذكورة» في التاريخ، أي الفاعلية الثورية التي تخلق «الانسان الجديد، أي العلاقات الاجتماعية الجديدة» [١٨]. وفي «ذكورة التاريخ» يُستعاد الأدب الشعبي في كل أشكاله ليخلق شكل كتابه الخاص. وهو شكل لا يعبأ بالمدارس الفنية الجاهزة، ولا بالقيم التقليدية، إلا بقدر ما تساعده على تحقيق كتابته الخاصة، أو لنقل أنه لا يستعمل المواد الجاهزة إلا بعد أن يغير علاقاتها ويوائمها مع وضعها الجديد. يقول

---

(١٧) Gramsci dans le texte eds sociales Paris 1975 P.P 637 - 654.

(١٨) Ibid P: 653 - 644.

غـرامشي أيضـاً ينبغـي أن تكون مقـدمـا الجديـد بـالضرورة تاريخية وسياسية وشعبية، ويجب عليها أن تنزع إلى صياغة ما كان قائماً بطريقة حوارية هجومية. أو بأي طريقة أخرى لا يهم، فالمهم أن يغرس الأدب الجديد جذوره في تربة الثقافة الشعبية كما هي في أذواقها وفي نزوعاتها » . إن الرجوع إلى « التربة الشعبية » هو أساس تثوير الثقافة والوعي، وهو المنطلق لتقديم قيم ثقافيـة ومعنـويـة جـديـدة، وإلى أدب متميز، لأن الرجوع إلى الموروث والشعبي يطرح على الأدب أسئلة فنية جديدة، ويحرضه على ضرورة البحث عن أشكال كتابة جديدة، إذ أن تحقيق « علم جمال شعبي » يفرض الوصول إلى أشكال التوصيل الممكنة لربط الشعب بالأدب، وأشكال التوصيل هي النقطة المحورية التي يدور فيها البحث عن الشكل، ولما كـان البحـث خـاضعـاً لمعـايير الاختيـار والتجريب كان عـليه أن يبتعد عن المدارس الجاهزة.

لا يستقيم معنى التوصيل إلا إذا عثر على حوافزه المادية، فالشكل لا يصل إلى الجماهير الشعبية بسبب جماله أو اتقانه أو اكتمال الصفة فيه، بل يصل إليها لسببين، سبب يقوم في طبيعة الشكل وهو اتكاؤه على المواد الثقافية الصادرة عن الشعب، وسبب يقوم في تعبير الشكل عن حاجات الشعب المادية الضرورية، ورسمه لطموحاتها ولمشاكلها اللصيقة بها، أي أن التوصيل لا يتحقق إلا إذا عبّر الأدب عن حاجة عملية تمس الشعب وترتبط به، ان هذا المفهـوم للأدب وللشكـل يقصي التعـاليم المدرسيـة الجاهزة، ويقول إن كتابـة الأدب لا تهبـط مـن الكتـب أو التعـاليم أو الأذهان الحالمة، بل تأتي مـن الواقـع الاجتماعـي المعـاش، ومـن الجهـد المتواصل لمعرفته، ومعرفة مشاكله، ومعرفة الشفهـي والمكتوب فيه، أي أن الأدب بحث معرفي مستمر، لا يستطيع أن يدافع عن الحياة إلا عندما

يعيش فيها بكل تناقضاتها .

إن طرح مسألة الخصوصيــة الثقــافيــة والاقتراب مــن شكــل الأدب المطلوب فيها ، يعيدنا من جديد إلى الموضوع الذي لم نفارقه ، موضوع الواقعية الاشتراكية ، ونرى في هذا الاقتراب أن الاسم يفقد دلالته ، أو نرى أن إعادة طرح السؤال تدفع إلى جواب جديد : الأسماء لا أهمية لها مهما حملت من القداسة ، لأن معيار الأدب هو واقعه أو شكل كتابته لواقعه ، أي أن معيار الأدب يأتي من ممارسته ، والمطلوب هو ممارسة مادية لأدب فاعل في الثورة الاجتماعية ، واعتماد مفهوم الممارسة يلغي من جديد صنمية الاسم ، فليس كل أدب لا يحمل اسم الواقعية الاشتراكية هو أدب رجعي ، وليس كل أدب يحمل هذا الاسم هو أدب وثوري بالضرورة . إن الركون إلى الاسم في التقييم هو عودة ضليلة إلى مدارس فلسفية تجاوزتها المادية منذ زمن طويل ، كما أن هذا الركون هو انغلاق ايديولوجي ـ سياسي تنفيه معطيات الواقع المتجدد ، وتنفيه الخصوصية الثقافية في زمن حركة التحرر الوطني ، لأن ثقافة التحرر هي انتاج « كتلة ثقافية تاريخية » أي ممارسة كل القوى الاجتماعية الداعية إلى الاستقلال والتحرر .

(الكرمل : ١٩٨١)

ـ ٢ ـ

من رواية الفضيلة
الى المدينة الفاضلة

يشكل الاعتراف بدور الكتابة في التقدم الاجتماعي خطوة متقدمة في تاريخ الكتابة. إذْ أن الاعتراف بدور اجتماعي يعني خروج الكتابة من الطقوس الخاصة والفضاء المغلق إلى عـالم الشـوارع المفتـوحـة والانسـان العادي. وكان ظهور الواقعية، في مراتبها كلها، تعبيراً عن تغيير اجتماعي يُخرج الكتابة من قصور الخاصة إلى عوالم أكثر اتساعاً، فلم يعد مرجع الكتابة يقوم في السلطة المسيطرة أو في سلطة القلم الوهمية، بل أصبحت الكتابة تبحث عن تبريرها ووظيفتها خارج السلطات المغلقة. لكن هذا الانتقال من عالم الخاصة إلى عوالم العامة لم يكن مستقيماً، لأنه لم يجد دائماً الفكر الجديد الموافق له، فكأن هدف الكتابة الجديد لم يعثر، دائماً، على كل الوسائل الجديدة التي تؤدي إلى الهدف الجديد، فكان الانتقال جديداً

وأدوات حركته ليست جديدة تماماً.

وإذا كان انكسار المجتمعات المغلقة قد دفع بالكتابة إلى شمس الحياة، فإن ايديولوجيا الكتابة والكاتب ظلّت تنزع إلى عوالم الفكر المغلقة، فتنفتح على الحياة ولا تتحرّر كلياً من الأساطير القديمة، وأساطير الكتابة والكاتب تجد أرضها الحقيقية في سطور اللاهوت وصفحات الأخلاق. حيث تقف الكتابة، كما الكاتب، خارج الحياة لا في داخلها، وقد يتقدس الكاتب والمكتوب، فعملها الهداية والانقاذ من الضلال.

لقد انفتحت الواقعية، في شكلها العربي، على الواقع، لكنها صادرت الواقع، أحياناً، بأساطير: الكاتب ـ الرسول، والكتابة ـ الرسالة، أي أنها تعاملت مع الواقع المادي بأدوات أخلاقية، منتجة كتابة هجينة سطحها واقعي وعمقها مثالي ـ أخلاقي. وبما أن ايديولوجيا الكاتب والمكتوب لا تختلف كثيراً عن الايديولوجيا المسيطرة فقد تم تقديس كتابة ترفض نظرياً مبدأ التقديس، بل أنها تحاربه وتفترق عنه وتختلف، فأصبح تقويم الكاتب والمكتوب لا يصدر عن تقويم ممارسة الكاتب والممارسة الكتابية، إنما يصدر عن نوايا الكاتب والمكتوب، التي تدعو إلى التقدم والعدالة، أي أصبح يتم تقويم الكتابة في إطار الوعي الكاتب لا في الممارسة الكتابية. وبما أن غاية الكاتب هي الخير والإنقاذ من الضلال، فقد تمّ تقديس الكاتب والمكتوب، وأصبح النقد مستحيلاً لأنه هرطقة. إن الربط بين الواقعية والهرطقة لا يتم إلاّ في إطار المفارقة. أي في إطار الأزمة التي تلازم الواقعية، لأن الواقعية نظرياً لا تقبل بالمفاهيم اللاهوتية. مع ذلك، فإن سؤال الواقعية والهرطقة لا يبدأ بالنظر أو النظرية أو الأخلاق، بل يتم في شروط الواقع الاجتماعي الذي يصادر الوقائع المادية بشباك الأخلاق ويجعل من النقد شكلاً من الهرطقة.

رواية الفضيلة وانتصار الخير

إذا كان مفهوم البداية الأولى لا معنى له ولا يوجد أصلاً ، فإن هذا لا يمنع عن اعتبار فرح **أنطون** (١٨٧٤ - ١٩٢٢) أحد الأسماء الأولى ، التي دعت في بداية هذا القرن ونهاية القرن الماضي ، إلى كتابة مسؤولة واضحة الإلتزام . وقد دار الالتزام المسؤول اجتماعياً ، الذي أخذ به فرح أنطون ودعا إليه ، حول فكرة أساسية هي : دور الكتابة في التبشير بتقدم الانسان والمجتمع . وعلى الرغم من صدق الفكرة كما يرسمها الوعي الذاتي ، فإن بحث الكاتب كان موزعاً ومشتت الاتجاهات . كان فرح أنطون يطمح إلى اصلاح « الشرق » بثقافة تعتبر « الغرب » نموذجاً إيجابياً . وكان يدعو إلى اشتراكية عمادها الأخلاق ، ويكتب رواية غايتها شرح الأفكار الأخلاقية ونشرها . كان يدعو إلى التقدم كهدف بعيد وضروري ولا يعرف الأسباب والوسائل التي تقود إليه . ولعل الفلسفة الأخلاقية هي التصور الايديولوجي الأمثل الدي يترجم شوقاً إلى التغيير وعجزاً عن معرفة أسباب الانحطاط ووسائل التغيير . فعلم الأخلاق ان كان جديراً بصفة العلم ، لا يعرف التاريخ ولا يتعرف عليه .

إن كتابة فرح أنطون هي النموذج الصافي لكل كتابة صادقة تسعى إلى اصلاح الانسان بدون معرفة اللحظة التاريخية التي أعطت انساناً يحتاج إلى الاصلاح . إنها الكتابة التي تبدأ بالمجرّدات وتنتهي إلى المجرّدات وهي تظن أنها تخاطب انساناً بعيداً عن التجريد ، لكن ظنها ، وهو واهمٌ في صدقه ، يتكسّر حين يصل إلى الواقع المشخّص . إن هذا التجريد ، الذي يخطىء الانسان والتاريخ ، ولا انسان خارج التاريخ ، ينعكس في داخل عملية الكتابة ، ويفرض كتابة هي مرآة له ، أي يقود إلى رواية وهمية ،

لأن الرواية، في معناها الحقيقي، وعي للتاريخ، ولم تتشكّل كجنس أدبي مستقل، أخذ اسم الرواية، إلا بعد جملة التحولات الاجتماعية التي رافقت التورة البرجوازية، التي جعلت الانسان يقارن بين الحاضر والماضي، ويطالب بتحرير الحاضر من الماضي، ويعرف أن المبادىء والمعايير المطلقة لا وجود لها، وأن الجذر الفكري الأول والقديم قد أصابه اليباس، أي أن ظهور الرواية مرتبط بظهور الوعي التاريخي، الذي يمايز بين الأزمنة.

كتب فرح أنطون ثلاث روايات هي: «الدين والعلم والمال»، «الوحش، الوحش، الوحش» و«أورشليم الجديدة». وأعطى لرواياته أسماء ثانوية، فتصبح الأولى: **المدن الثلاث**، والثانية: **سياحة في أرز لبنان**، والثالثة: **فتح العرب بيت المقدس**. وتندرّج هذه الروايات تحت عنوان: «الأدب الهادف»، فوظيفة الرواية المباشرة هي مبرر كتابتها، أو معنى الرواية هو المعنى الفكري المستقيم الذي تدعو إليه، فالرواية إناء شكلي ـ خارجي للأفكار الأساسية التي تملأ الاناء. يقول فرح أنطون بكل وضوح: «وهذا الكتاب... معروف من عنوانه. وقد سميناه رواية على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفي اجتماعي في علائق المال والعلم والدين وهو ما يسمونه بأوروبا بـ «المسألة الاجتماعية»، وهي عندهم في المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدينتهم متوقفة عليها. ص: ٤٥»(*). تحمل ملاحظة فرح دلالات متعددة: الاقتباس من «الغرب»، وأولوية التبشير على التخييل الروائي، الخضوع إلى النمط الكتابي العربي المسيطر، والذي يبدأ بـ «اصلاح الأمر» وسطوة الكلمة ولا يرضى بـ عوالم

(*) الاستشهادات مأخوذة من: المؤلفات الروائية لفرح أنطون ـ دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

التخييل التي تخلخل العلاقة بين فكر الانسان والواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، فالكتابة الاتباعية هي التي ترفض كل العوالم البديلة المحتملة، وتعتبر الواقع القائم واقعاً أبدياً ثابتاً، واصلاح الحال المطلوب لا يقوم خارج هذا الواقع.

تدور رواية فرح أنطون حول **المسألة الاجتماعية**، حول ما يجعل المجتمع سوياً بعد تصفيته من الشوائب، فكأن للمجتمع طبيعة أولى سوية سمتها النقاء، شوّهها السوء الانساني وحطّ من مرتبتها، وعلى الكتابة أن تدعو إلى استرجاع ما كان سوياً، أي أن تعمل على إعادة ترتيب وتهذيب المجتمع. ولاسترجاع النقاء الذي كان وذهب، يدعو فرح أنطون إلى الاشتراكية، فهي الضرورة الأخلاقية التي إذا أخذ بها المجتمع استقام وعاد إلى طبيعته الأولى، إذا كان ارتقاء المجتمع مرهوناً بالأحكام الأخلاقية، أي بسلوك الانسان الذي يحتمل الرذيلة والفضيلة، فإن كتابة الايديولوجيا الأخلاقية تبدأ ببدايتها الوحيدة وهي: الطبيعة الانسانية التي تنقسم على نفسها، في أزمنة معيّنة، فتكون الوحش والانسان، أي الشر والخير، والجشع والقناعة، والتسامح والانتقام: « سنّة تنازع البقاء معناها أن كل واحد من البشر يسعى لنفسه ويجاهد رفيقه ليستأثر بالمنافع والخيرات دونه، ص: ٦٦ ». ويقود هذا النزاع إلى تدمير المجتمع، فالحفاظ على مجتمع الانسان يستلزم نظاماً أخلاقياً يضبط الأهواء: « وكل من يخرق هذا النظام يخرج عن حدود الانسانية.... فالصانع الذي يغش صناعته، والزارع الذي يغش زراعته،.... إنما يخرقون ذلك النظام لأنهم يخدعون اخوانهم بني البشر... وصاحب العمل الذي يستخدم العمال في عمله بأجرة قليلة بالنسبة إلى ربحه، وصاحب الأموال الذي يضايق مديونيه، والسيد الذي يسيء في معاملة مسوده، كل هؤلاء يخرقون حرمة

النظام الاجتماعي، لأن الرفق والرأفة أساس هذا النظام، فأنتم ترون أن حفظ النظام وجمع المال نقيضان لا يجتمعان. ص: ٧٠ ».

النظام الاجتماعي، إذن، نموذج مُسْبق، وُجد في مكان ما وزمان ما، وله سقف وقاع، والسقف هو الانسانية السوية والقاع هو الانحراف عن النظام.

في نسيج الأبيض والأسود يذوب التاريخ في زمن متجانس يجري بين جدار الخير وجدار الشر، وتشتق من الجدارين صفات لا متناهية لا تغادر السواد والبياض. فالظلم والظلام والغش والكذب مكتوبة على جدار الشر، والعدالة والنور والاستقامة والصدق مدوّنة على جدار الخير. تصدر عن هذا التصور أفكار ثلاثة: الطبيعة الانسانية، ثنائية العالم، اليوتوبيا أو مدينة الميعاد. والأفكار الثلاثة صور من لاهوتٍ قديم لم يمل الانسان المضطهَد (بفتح الهاء) صحبته أبداً، فما يهرب من اللاهوت من باب واسع يعود إليه من باب ضيق.

تواكب الطبيعة الانسانية كل فكر مثالي، فالانسان خُلق على صورة يشترك فيها البشر جميعاً، والصورة تحتضن الخير القديم والشر المكتسب: « انكم تعلمون أن في الانسان شيئين: الوحش والانسان، ...، فقلتُ إن رأس واجباتي كملك لهذه الديار قتل الوحوش لاستئصال الشر. ص: ١٣٤ ». إن استئصال الشر لا يعني أكثر من استئصال الوحش من قلب الانسان، وهذا يستلزم الأخلاق وسيلة: « إن الوحش الذي في الانسان لا تذلله المقاومة بل الحلم والصفح. ص: ١٤٥ » و « أن الغضب يكون عادة سلاح الضعفاء والمغلوبين لا الأقوياء. ص: ١٣٧ ». فاستئصال الشر أخلاقياً يعني الحفاظ على الانسان الشامل.

إذا كانت الطبيعة الانسانية تقوم على ثنائية: الوحش / الانسان، أو على الانسان الذي يحمل في داخله وحشاً تهزمه الفضيلة، فإن هذه الثنائية تتجسد في كل مفاصل المجتمع، فالخير يأخذ كل الصفات التي تسمح بها اللغة، والشر يأخذ صفاته، فكأن صفات الأخلاق تساوي جملة الصفات التي تسمح بها اللغة، أو كأن الصفة الأخلاقية لا تقوم ولا تستقيم إلا إذا وجدت معادلها اللغوي، أي أن اللغة هي مصدر الصفات الأساسي، وأن الوجود يأخذ من الصفات بقدر ما تسمح له به اللغة المتالية المرتبطة بأيديولوجيا أخلاقية لاهوتية الجذر: الخير / الشر، الطيب / الفاسد، الرحمة / الظلم.... وما الشخصيات والأحداث والبدايات والنهايات إلا مرايا مختلفة لجوهرين مختلفين. يعطي هذا التصور سلسلة من الثنائيات المتوازية. والتنائية عنصران ثابتان يأخذان وجوهاً مختلفة، لكن هذه الوجوه أقنعة عارضة لجذرين أصليين: «الطبقات العالية لا همَّ لها إلاّ ملاذّها، والطبقات الواطئة ترضى بأقلّ شيء. ص: ١٥٧ - إنهم يقتلون جسدي أما نفسي فلا يقدرون عليها. ص: ١٧٦ - إنه جاء يعلمنا الرفق والمحبة والمساواة، ويجعل الجميع أخوة مبطلاً قسمة الناس إلى قسمين: أسياد وعبيد، وكبار وصغار، أغنياء وفقراء، أقوياء وضعفاء. ص: ١٩١».

فيقسم الجوهر الانساني موزعاً، بين الخير والشر، وينحرف عن المقام الذي يجعله موحداً، ويضيع في التوزع والانحراف حتى يتخلص في النهاية من شره ويظفر بالاعتدال. اليوتوبيا الموعودة، أو مدينة الخير، هي لحظة انتصار الخير والتئام الجوهر المنقسم، هي زمان سيطرة الفضيلة بلا نقصان: «إن للبشر ثلاثة أطوار: طور الطفولة...، طور الشباب...، طور الرجولية. ص: ٧٣»، «إن الظالم سيسقط من نفسه لأن كل ما يُبنى

على الظلم فهو مهدوم. والبغي مصرعه وخيم. ص: ١٢٢ »، « ولكن لا بأس ستأتي نوبة المدن، وحينئذ أدخل إليها، باذن الله، دخول المنتقم لله من وحوشها الضاربة. ص: ١٣٣ ». وهكذا تتساقط مدن الظلام لأن الخير غلاّب، أو لأن نهر الزمان يكتسحها بمياه الفضيلة، وفي الانتصار لا يتساقط الأشرار، إنما ينهزم الوحش الذي يسكن في قلوب الأشرار، فمسار الزمان إقرار لحقٍّ كامل البياض.

يفتش فرح أنطون، المناهض للظلم، عن مدينة فاضلة يبنيها انسان اكتمل، فيقصد طريقاً ضائعاً يفضي إلى نهاية استقر فيها الخير وسكن. وما النهاية إلاّ حلمٌ ملوّن صاغته أفكار جديدة صادرها لاهوت قديم. يخلط فرح بين الدين والأخلاق والاشتراكية، يرى الهدف الذي لا يُرى، ولا يعرف الطريق، فيظل حلمه في صدره، أي أنه يصل إلى دين انساني جديد، يختلط فيه الايمان الموروث بشذرات من معرفة جديدة. وبما أن القديم يهزم الجديد طويلاً، فإن المعرفة الجديدة لا تبدو رغم نبل القصد، أكثر من سارية جديدة فوق بوابة قصر موغل في القدم: « وهذا يدل على ان هذه المعيشة الاشتراكية للزهد والانقطاع إلى الله كانت من حاجات النفوس في كل زمان. ص: ٩٩ ». وقد يأخذ هذا القول الديني لوناً صوفياً ويظل دينياً: « إن كل نفس مظلومة لحبّها نفساً أخرى لا تموت إذا ثبتت في حبها وصدقت قبل أن ترى النفس المحبوبة. ص: ١٠٤ ».

الرواية التي أراد أن يكتبها فرح أنطون مرآة لايديولوجيات ثانوية مختلفة تُعاد صياغتها باستمرار من وجهة نظر ايديولوجيا مسيطرة هي: الايديولوجيا الأخلاقية ـ الدينية. ودور الايديولوجيات الثانوية ليس

أكثر من تعديل الايديولوجيا المسيطرة ونقلها من عالم السماء المجرد إلى أرض الانسان المجرد. وهنا نلتقي بسؤال أساسي: علاقة الكتابة الروائية بأيديولوجيا أخلاقية - دينية. إن الايديولوجيا الأخلاقية - التأملية لا تكتب الرواية إلا من وجهة نظر المجرد الذي يرفض التحديد، أي أن هذه الايديولوجيا، التي تستبدل المجرد بالتاريخ، تلغي الرواية في لحظة كتابتها، لأن الكتابة الروائية هي شكل من الوعي التاريخي. بهذا المعنى، فإن الرواية، في الوعي الأخلاقي، ذريعة ووشاية، ذريعة للدفاع عن أخلاق تنكرها المعرفة الروائية، ووشاية موضوعية بقصور الوعي الأخلاقيّ حين يتوسّل الرواية، أو الأجناس الفنية الأخرى (باستثناء الشعر). إن التناقض الذي يحكم مسعى فرح أنطون ظاهر لاخفاء فيه، فهو يسعى لكتابة رواية هادفة، أو ملتزمة إن صح القول، لكن الايديولوجيا الأخلاقية، التي تذيب المحسوس في ماء المجرّدات، تلغي امكانية التحديد، فتفقد الرواية الأساس الذي يجعلها رواية، أي تخسر الزمن التاريخي. يقول أنطون: « أهم أنواع الروايات ثلاثة الأول الروايات الاجتماعية والأخلاقية وهي أفضلها لأنها تبحث في اصلاح أخلاق الأمة وتنبيه نفسها إلى ما فيه منفعتها. ص: ١٥٠ » لا تنطلق فكرة الاصلاح من واقع الأمة الفعلي، بل من الصورة الضرورية التي يجب أن تكون الأمة عليها، فالموجود الفعلي عارض وواجب الوجود هو الغاية والمبتدأ.

الأخلاق المجردة خطاب سكوني يصدر عن لغة ساكنة تُفصّل وقائع المجتمع وحوادثه وفقاً لمخزونها اللغوي، أي أنه خطاب مثالي يعزل العلاقات عن بعضها ويرمي عليها بالسكون. حين تنهض الرواية على الأخلاق تُختزل إلى جملة أفكار تتقنع بشكل الحكاية. يظهر انكسار الرواية، أو استحالتها، من معنى الشخصيات وعددها ومسارها،

فالشخصية لا تكون انساناً يتحرك في وضع معيّن بل مقولة أخلاقية تلتف حول نفسها وتستعيد حركتها الأحادية كي تبرهن على الخير أو على الشر، أي أن الشخصية لا تنمو في الحركة بل تعبّر عن كمالها وفق الظروف والأحوال. وبما أن العالم ينقسم إلى خير وشر، فإن الشخصيات، مهما تعددت، تُختزل إلى شخصيتين أساسيتين متناقضتين، وهي شخصيات كاملة لا تقبل التأويل المتعدد ولا تعرف الحوار، فصفتها الأساسية هي النفي. إن علاقة النفي المتبادل تجعل من حركة الشخصيات حركتين متوازيتين لا تقبلان اللقاء أو المصالحة. ينتج عن هذا المنطق الميكانيكي بساطة الفعل الروائي وهشاشة البنية الروائية. تستبين بساطة الفعل الروائي في صراع الخير والشر، المحمول على شخصيتين متوازيتين، والذي يفضي في النهاية إلى انتصار الخير، فالرواية، تطاولت أو قصرت، تنتهي إلى نتيجة ينهزم فيها الشر، وهذه النهاية ملازمة لروايات فرح أنطون الثلاثة: تبدأ الرواية بوحش يسكن الانسان وتنتهي بهزيمة الوحش وانبعاث الانسان نقياً. وتتكشّف بساطة البنية في الشخصيات ـ المقولات، التي تعبّر عن تأمّلات الوعي المجرد، فتظل تدور بين جدران الوعي بدون أن تنفتح على الواقع الاجتماعي الذي يسمح في علاقاته المُعقدة بانتاج بنية معقدة. إن هشاشة البنية الروائية مرآة لقصور الوعي المنغلق على ذاته، والذي لا يكتب عن الواقع الموضوعي بقدر ما يكتب عن الواقع الذي خلقه الوعي المنغلق خلقاً، والواقع المخلوق وهم نسجته لغة تأملية تغتني كلما أفقرت الحياة.

•

تصدر عن الايديولوجيا الأخلاقية نتيجة أخرى، يمكن أن ندعوها بـ: النمذجة السكونية، حيث يتم الاستعاضة عن المكان والانسان والعلاقات والزمان بنماذج ذهنية سكونية ذات دلالات أخلاقية سكونية

أيضاً. لا يعبر النموذج الذهني عن فعلٍ حقيقي له دلالة أخلاقية بل يعبّر عن قيمة أخلاقية وهمية تأخذ شكل الفعل الحقيقي. فالعالم، مهما تعقّد، خير وشر، وصراع بينهما، وانتصار الخير على الشر أمام بوابة تنفتح على مسرّات النفس. ولهذا يكون طبيعياً أن يخلق فرح أنطون في «الدين والعلم والمال» نماذج ثلاثة وأن يختصر النماذج إلى أقوال ثلاثة تدور في ثلاث غرف: «فكان كل فريق من سكان مدينة العلم والدين والمال يجتمع في إحدى هذه القاعات للبحث في شؤونهم وأحوالهم. فكانت قاعة أهل المال عبارة عن بورصة صغيرة. وقاعة أهل العلم عبارة عن مكتبة كبيرة، وقاعة أهل الدين نصفها مكتبة ونصفها مجتمع للحديث. ص: ٥٥». إن فلسفة فرح أنطون هي التي تجعله يتعامل مع المدن الثلاثة، كما لو كانت جزراً منعزلة، لا جسور بينها، فرجل الدين نصف عالم وله نصف مكتبة، ورجل الدين، كما رجل العلم، لا يعرف رجل المال. وبالتالي فإن فرح لا يرى العلاقة الممكنة بين المدن الثلاثة، لسبب بسيط، هو أنه لا يرى المال والعلم والدين كعلاقات اجتماعية، إنما يراها قيماً سكونية مجردة. وسكون القيمة يقضي بعزلتها الكاملة. العلاقة الاجتماعية عند فرح أنطون اسم لغوي وحيد الدلالة ومعزول عما سواه، وعزلة العلاقات أو الأسماء، لا تسمح بالتفاعل والصراع. والرواية تقوم على الفعل الروائي، أي على انتاج العلاقات في حركتها لا على خلقها كاملة تفارق الحركة.

الأدب الهادف كتابة انتقالية

لا يرمي النقد السابق إلى كشف الوعي الذاتي القاصر عند فرح أنطون كانسان وكاتب، بقدر ما يسعى إلى الإشارة إلى «وضع الفكر

الاشتراكي » في أشكاله الأولى والأولية. فقد كان هذا الفكر محاصَراً بأيديولوجيا مثالية، والتأكيد على الحصار هو تأكيد على شكل من مقاومة الحصار، اي على توتّر وتناقض بين العناصر المثالية المسيطرة والعناصر المادية التي تحاول كسر السيطرة. ولا يمكن ادراك آلية هذا التناقض بمعزل عن شكل وصول الأفكار الاشتراكية وأشْال استقبالها ومحدودية التمايز الاجتماعي ونسبيّة الوعي السياسي الطبقي والمسافة بين الوعي السياسي والوعي الايديولوجي، إذ أن التصوّر المطالب بتغيير المجتمع كان غير قادر على شرح علاقات المجتمع ومعرفة الوسائل السياسية التي تؤدي إلى هذا التغيير. إن السمة الأساسية الإيجابية في فكر فرح أنطون تقوم على ادراكه ضرورة التغيير، في إشارته إلى عيب أو خطأ في المجتمع تجب إزالته.

ومهما كان وضوح الكاتب مجتزأً، فقد كان فرح طليعياً في زمانه، فقد دافع كاتب مسرحية: « بنات الشوارع وبنات الخدور » عن العدالة والعلم والانسان، وأدرك أن في المجتمع ظلماً وصراعاً، وهذا ما قاده إلى مفهوم متقدم للانسان والأخلاق، فقد كان يرى في حرمان الفقراء بطر الأغنياء، ويقيم بين الفقر والغنى صلة، ويربط بين الانسان والأخلاق فيصل إلى الانسان المجرد. وإذا كان مفهوم الانسان المجرد يبدو مثالياً من وجهة نظر المعرفة العلمية، فإنه كان متقدماً بالقياس إلى تصور الانسان في الايديولوجيا المسيطرة، فالقول بانسان مجرد هو اخضاع الانسان إلى معايير العقل و « الأخلاق »، وسحبه من كل دائرة دينية أو اقليمية أو سلطوية، أي إقامة مرجع الانسان في الانسان ذاته.

إن إشكالية فرح أنطون الأساسية هي: الايمان بالانسان والايمان

بانتصار العدالة والانسان العادل، وترجمة هذا الايمان المزدوج في كتابة تنشر التفاؤل وتؤكد هزيمة الوحش الذي يقطن ضمير الانسان. إنها إشكالية انسانية لها أدبها المرتبط بها. والذي يأخذ اسماً غائماً هو: **الأدب الهادف**. وقد تطوّر هذا الأدب الذي يتوجّه إلى انسانٍ ومجتمع مجرّدين، ودخل بعد زمن في إطار أكثر دقة هو: **الأدب الواقعي**. وبالتأكيد فإن تطوّر الأدب لم يتحقق في داخل النسق الأدبي، بل بسبب جملة من التحولات الاجتماعية، أساسها الصراع السياسي أولاً، أعادت ترتيب بعض علاقات الأدب الهادف وأدرجته في حقل: الواقعية.

لا يمكن مقاربة موضوع الأدب الهادف، كما الواقعي، إلا بالاعتماد على « مفهوم الانتقال »، والذي يعني أن الأدب الأول، كما الثاني، يتكوّن كأثرٍ لجملة من التناقضات، تسمح له بالانتقال إلى الأمام أو الخلف، بالمعنى التاريخي للكلمة. فقد نقل فرح أنطون، وأمثاله، الانسان من وضع « الانسان اللاهوتي » إلى وضع « الانسان المجرّد » وقام الأدب الواقعي، نظرياً، وعملياً في حالات قليلة، بنقل الانسان من وضع « الانسان المجرّد » إلى وضع « الانسان الاجتماعي ». وكان المجرّد يسبح في الأخلاق وقوانين العقل المجرد، فجاء الاجتماعي ليشير إلى الطبقات والصراع الطبقي. وفي هذا الانتقال المنفتح على كل الاحتمالات، والمرهون بأشكال الصراع السياسي، أخذت الطبقة العاملة أو الجماهير أو الشعب صفة الخير، وأخذت البرجوازية أو السلطة التابعة صفة الشر، واستمر صراع الخير والشر في الأدب الواقعي، أو الذي أراد أن ينتسب إلى الواقعية، ينفتح على انتصار الخير وضرورة هزيمة قوى الشر.

بالتأكيد فإن الأدب الواقعي، في رموزه المتعددة واللامتكافئة

(**حنا مينه، غائب طعمة فرمان، الطاهر وطار**) لم يستعد الإشكالية الأولى في وضعها الأصلي، بل دفع بها إلى الأمام، منتجاً بعض المفاهيم الجديدة والايجابية، إن لم ينتج أحياناً بعض المفاهيم الأدبية التي لعبت دوراً حاسماً في تطوير الرواية العربية ككل، ومن هذه المفاهيم: إعادة الاعتبار إلى الانسان العادي، خلق مفهوم **البطل الشعبي - الوطني**، التأكيد على ممهوم التغيير الاجتماعي. لقد كان الأدب، أو ما اصطلح على تسميته بالأدب، يتعامل تقليدياً مع «الأمور الكبيرة» أو «الرجال الكبار» أو ما يُمتع «الرجال الكبار» من مدح وسمر ودعابة ولهو لغوي أو نقاش مجرّدات، وجاء الأدب الواقعي ليكتب عن الانسان العادي، الذي ينتمي إلى العوام أو العامة (**المصابيح الزرق - بقايا صور - اللاز - النخلة والجيران**).

وإذا كان الانسان العادي مجهولاً أو معزولاً، فإن بطولته تكون على صورته، وجاء الأدب الواقعي ليرسم صورة البطل الشعبي - الوطني (اللاز - الشراع والعاصفة). ولما كان الأدب الواقعي ينفتح على انتصار الانسان القادم، فإن التبشير بقادم يختلف، بزمن يختلف عن زمن الحاضر، كان يعني أن التغيير جزء من الواقع الموضوعي.

لقد قامت الواقعية، في شكلها العربي المسيطر، على تقديس الانسان العادي الفاعل وتأكيد البطولات الشعبية والإشارة بيد ثابتة إلى حتمية التقدم واقتراب مملكة الحرية، أي أنها كانت تحتفل بالانسان والشعب والمستقبل الغائب، وتعامل المجردات كما لو كانت فاعليات شخصية وسيطرة، ولهذا كان يبدو المستقبل كما لو كان حاضراً أو يطرق الباب. إذا اقتربنا من إشكالية الأدب الهادف عند فرح أنطون وإشكالية الأدب

الواقعي عند رموزه الأخرى، لوجدنا أننا في الحالين أمام إشكالية متشابهة أو قليلة الاختلاف، إذ أن الأول، كما الثاني، ينطلق من الانسان الخيّر أو الفاعل، وبذلك يظل التاريخ مجرّداً. لقد كان فرح أنطون يجرّد الانسان ويرى الانتصار في قوة القانون الأخلاقي الذي يفرض هزيمة الشر، أما الأدب الواقعي فقد استبدل التقدم الاجتماعي بالأخلاق، وهنا نقاطه الايجابية، لكنه صادر مفهوم التقدم الموضوعي، والذي هو زمن معقّد لا يعرف الاستقامة، بتفاؤل مستقيم عنوانه حتمية الانتصار، أي أن الأدب الواقعي، الذي يستند نظرياً على مفهوم التاريخ، ألقى بالتجريد على مفهوم التاريخ، فأصبح التاريخ زمناً مستقيماً يسعى إلى غاية محدّدة، وأصبح التقدم جوهراً قائماً في الزمان، ودور الأيام هو الكشف عن هذا الجوهر الذي يتجلى يوماً بعد يوم.

إن تجريد الانسان في حقل الأخلاق وتجريد المجتمع في حقل الغائية ـ والغائية هي أحد مشتقات الأخلاق ـ هو الذي جعل مفهوم النموذج أو النمذجة قائماً في الأدب الهادف والأدب الواقعي، فكما ينمذج فرح أنطون علاقات المجتمع في وحش وانسان وعالم ورجل مال... فإن الأدب الواقعي نمذج المجتمع في بطلٍ ايجابي وبطل سلبي وموت أكيد وانتصار حتمي... ولعل وقوع الأدب الواقعي، أحياناً، في قيود النموذج، هو الذي جعله ينزع، وفي مرّات ليست قليلة، إلى التذهين، ويقترب من كتابة هي النقيض الفعلي للكتابة الواقعية، حيث يتم تبسيط الحاضر التاريخي إلى درجة الإبتسار أو الالغاء وتلخيص الأزمنة كلها في زمن وحيد غائب هو زمن المستقبل. إن صعود الرواية قد ارتبط تاريخياً بوعي التاريخ، ولم تكن الواقعية جديرة باسمها إلاّ بسبب التأكيد على التاريخ، وبدون وعي اللحظة التاريخية القائمة في مجتمع محدد فإن الرواية

تصبح مستحيلة في مستوى الشكل والمضمون معاً، فالخيال الذي يجهل التاريخ يتآلف مع الحكاية ويهرب من الرواية كما تهرب الرواية منه.

لقد مارست الرواية العربية الواقعية، أحياناً، التجريد اللامحدد، أي التذهين، وكانت بذلك تهرب من الأزمنة الاجتماعية التي تؤلف الزمن الاجتماعي للمجتمع الذي تكتب عنه، أي كانت تكتب عن مجتمع بلا زمن، أو عن زمن ينتظر مجتمعه الذي لم يعثر عليه بعد. إن ممارسة التجريد اللامحدد في واقعية مفترضة يعني العودة إلى زمن المبادىء الخالدة، أي يعني استعادة مثالية قديمة، تحجب وجهها وراء تفاؤل، تظنه تاريخياً، في حين أنه إلى زمن اللاهوت أقرب. لكن زمن اللاهوت لا يسمح بكتابة رواية واقعية، لأنه لا يعترف بالخصوصية التاريخية، وتميز المجتمعات وقوانين المشخّص، وهو لا يقبل بمنطق التخييل الفعلي، فحركة «الأشياء» في الزمن اللاهوتي لا تصدر عن داخل العلاقات المتصارعة، بل تصدر عن خارج مطلق يحدد حركة «الأشياء»، وقد يكون المطلق هو الخير أو الشر أو إرادة الانسان المتفائل أو التاريخ بعد أن تحول إلى زمن جوهره نصرة العدالة وهزيمة الظالمين. إن تجريد العلاقات الاجتماعية اللامحدد هو سحب العلاقات من تاريخها، من شروطها الفعلية، وإرسالها إلى تاريخ وهمي يضبط حركتها بشكل مسبق، أي يجعل من الحركة المعقدة والمحددة والمتعددة الاحتمالات حركة خطية بسيطة لا تحتمل التطور أو التناقض، والتناقض أساس الحركة.

يقودنا الحديث عن التحديد واللاتحديد إلى الاقتراب من جملة مفاهيم أساسية هي: الوهم والتخييل، الايديولوجيا والعلم، المعرفة الروائية وايديولوجيا التذهين الروائي. فكل تحديد يحتاج إلى معرفة المجتمع في

أزمنته المختلفة، والأزمنة الاقتصادية والسياسية والايديولوجية التي تكوّن الزمن الاجتماعي هي التي تفرض البنية الروائية. وحين يغيب التحديد، أو يتراجع، فإن العمل الروائي يوازي الصورة الوهمية للمجتمع ولا يتكون في حركة المجتمع الحقيقية، أي أنه يبدأ من وهم روائي ينتج آثاراً ايديولوجية تنشر الأوهام، أو ما هو قريب منها، والوهم يظل وهماً، حتى لو كان حسن النية. إن الحديث عن أزمنة الوهم هو حديث عن مثالية جديدة لا تشفع لها مقاصد الأخلاق، لسبب بسيط هو أن معيار الحقيقة يقوم في حقل الممارسة فقط، ومكان المعايير الأخلاقية هو الوعي المجـرد. بمعنى آخر: إنه لا يمكن الحديث عن رواية واقعية بدون الحديث عن معرفة تاريخية تقوم عليها الرواية وتنتج فيها معرفة روائية، أي أن مرجع الواقعية هو التاريخ في حركته المشخّصة وليس عالم المُثُل والأخلاق.

إن مأزق الواقعية يكمن في شكل ولادتها، فهي لم تبدأ من المحدد الاجتماعي بقدر ما صدرت عن ايديولوجيا سياسية تدّعي الانتساب إلى الواقع الاجتماعي، أي أنها تطورت في حقل الإرادة الأخلاقية التي ترغب في تغيير المجتمع أكثر مما تطورت في حقل الفعل الحقيقي لتغيير المجتمع، فظلت تدور في عالم القيم والمعايير والمُثُل بدون أن تصل دائماً إلى داخل التحولات الاجتماعية الفعلية. وعندما ارتفع صوت التحولات الاجتماعية الذي أسقط أعلام التفاؤل وأوراق الإرادة المجردة تكشفت أزمة الرواية الواقعية ـ الأخلاقية، وكان عليها أما أن تنتهي أو أن تبحث عن أفق جديد. فقد كان الأفق التاريخي الايجابي واضحاً في: «النخلة والجيران» و «خمسة أصوات»، وكان البطل الايجابي، أو ما هو قريب منه، واضح المعالم في: «الشراع والعاصفة» و «الياطر»، وكان انتصار البطل الداعي إلى التقدم في «الزلزال» و «العشق والموت في الزمن الحراشي». لكن

تحولات الواقع التي لا تعترف بالإرادات الأخلاقية أجبر الكتابة الواقعية المفترضة أن تنتهي أو أن تمتثل. وصمت **الطاهر وطار**، وهو الذي أعطى أعمالاً روائية مهمة مثل: «اللاز» و «عرس بغل»، وبحث **غائب طعمة فرمان** عن شكل جديد ومنظور جديد في «آلام السيد معروف»، وكتب **حنا مينة** عن انكسار الانسان في زمن لا يسمح إلا بـ «بطولة السمسار» في روايته: «مأساة ديمتريو». وعلى هذا فإن نقد الايديولوجيا المثالية ـ الأخلاقية لا يبدأ بالرواية بقدر ما يبدأ بالأيديولوجيا السياسية التي حاولت أن تنشر صورة معيّنة للواقعية تكون على صورتها، خاصة أن هذه الايديولوجيا لم تعمل على انتاج مقاربة علمية للأدب، بل ناضلت من أجل فرض تأويل أخلاقي لا يرى الأدب في علاقته بالواقع الموضوعي، إنما يراه في وظيفته التبريرية التي تمتثل للايديولوجيا السياسية، فكأن دور الأدب هو ليس انتاج الواقع الموضوعي، بل انتاج الايديولوجيا الأخلاقية التي تحجب الواقع.

مع ذلك، فإنه لا يمكن الربط بشكل ميكانيكي بين مسار الرواية الواقعية المفترضة والايديولوجيا السياسية، فالعلاقة بينهما كانت تنوس بين التناقض والإمتثال، فقد تمتثل الرواية حتى تضيع، أو تتخلف ايديولوجياً وفنياً، وقد تعيش تناقضاتها، فتنفتح على الواقع والواقعية وتعيش دورها الطليعي والمجدد ويكون جديدها الفعلي تأسيساً للرواية العربية، ونلمس هذا الجديد الطليعي في «بقايا صور»، و «الشمس في يوم غائم» **لحنا مينة**، وفي «النخلة والجيران» و «خمسة أصوات» **لغائب طعمة فرمان**، وفي «اللاز» و «عرس بغل» **للطاهر وطار**. وكانت الممارسة الروائية في هذه الأعمال الطليعية تتجاوز كثيراً الايديولوجيا السياسية التي تدعي الواقعية، أو لنقل: إن هذه الممارسات كانت طليعية

لأنها بحثت عن مرجعها الموضوعي في الواقع قبل أن تبحث عنه في ايديولوجيا سياسية تتحدث عن الطليعة.

إن إنارة أسئلة الواقعية ضروري لارتباط نهوض الرواية العربية بنهوض الواقعية، أي لارتباط سؤال الكتابة الصحيحة بمعرفة الواقع في تشكله الموضوعي. وتكمن مأساة الواقعية العربية أو مفارقاتها، في انحرافها عن مفاهيم الواقعية، أو بشكل أدق في تبسيطها الساذج لمفاهيم الواقعية، فقد كانت، أحياناً، تكتب رواية لا واقعية وهي تظن أنها تمارس الواقعية. وهذا التبسيط المأساوي هو الذي جعل من الواقعية، في بعض حالاتها، نسقاً ذهنياً مغلقاً، لا ينفتح على أسئلة الحياة والرواية، والرواية جزء من الحياة.

إن الاعتراف بتاريخ الواقعية في لحظاته المتعددة، التي عرفت التبسيط والسذاجة والتجديد الحقيقي، هو شرط الانتقال من النسق الذهني إلى الممارسة الواقعية، أو من النسق التلفيقي إلى الممارسة الكتابية المتجددة، أي من أجل الوصول إلى: كتابة لا تحبس الحياة في غرف الايديولوجيا بل تعيد صياغة الايديولوجيا على ضوء دروس الحياة المتجددة.

(السفير: ١٩٨٧)

ـ ٤ ـ

المنفلوطي وجدانوف

ادب الاحزان / ادب الافراح

الأديب ـ الرسول، كما الأدب ـ الرسالة، تصوُّر قديم لاَزَمَ كل فكر يُنكر الواقع ويجهل التاريخ. وإذا كانت نظريات الالتزام، في شكلها العاثر، قد أعطت هذا التصور مرتبة عليا، فإنه، في حقيقة الأمر، قد سكن كل خطاب يمجّد الكلمة ويقدّس الحرف. وعن تقديس الكلمات صدر التصوّر الاسطوري للأدب، والذي يرى في الأدب ـ الأسطورة أداة لتغيير الواقع، كما لو كان الأدب يقوم خارج الواقع ولا يقوم فيه، أو كما لو كان الواقع أسطورة من الأساطير الأخرى.

إن الحديث عن دور الأدب في تحويل الواقع، ومن وجهة نظر علمية، هو ليس أكثر من الحديث عن تحويل علاقات الأفراد. والطبقات

والمؤسسات بالأدب، وهـذا مـا يجعـل مـن الأدب ممارسـة اجتماعيـة لا تنفصل، رغم تمايزها، عن الممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذا يعني أن الأدب، من حيث هو كذلك، لا يغيّر الواقع، بل يغير، وفي شروط محددة، طريقة النظر إلى الواقع. وإذا كان الأمر كذلك. فإن القول بتحويل الأدب، وبـدور الأدب التحـويلي، لا يستـويـان إلا في حقـل اجتماعي واسع ومتعدد الأبعاد، يتم فيه تحويل الوعي الاجتماعي في تحويل الممارسات الاجتماعية والمؤسسات السياسية ـ الثقافية. وفي هذا التحويل يتغير الأدب ويغيّر، ويكون حدثاً اجتماعياً لا صناعة لغوية خالقة.

لا يفعل الأدب في الواقع إلا إذا تكوّن فيه، وتعرّف على مستوياته، أي عاش تاريخ واقعه شاملاً. وحين يهجر الأدب الواقع، ويتحرك في فضاء موازٍ له ومختلف عنه، فإنه لا يدعو إلى واقع وهمي فقط، بل يتحول إلى نسق لغوي مغلـق، جـوهـره ظِـلّ الكلمات لا الكلمات. وفي المسافة بين انتاج الواقع، وخلقه، تتماثل الممارسات الأدبية أو تختلف. يتماثل ما يبدو مختلفاً، ويختلف ما يبدو متماثلاً.

وفي حقل تماثل المختلف، يلتقي « الثوري » جدانوف، بـ « التقليدي » المنفلوطي. يلتقيان في إنكار الواقع الاجتماعي، والركون إلى عوالم ذهنية أو شبه ذهنية، والانطلاق من فكر إيماني يخلق العوالم ولا يراها، أو يخلق من العوالم ما هو مؤجل الرؤية. إن البدء بالكلمة والإنتهاء بها يجعل خطاب المنفلوطي، لا ينزاح، إلا قليلاً، عن خطاب تلميذ ستالين، على الرغم من الاختلاف الظاهري بين مضمون الأول ومضمون الثاني.

المنفلوطي وخلق الأحزان

ترسم كتابة المنفلوطي حزن العالم، تصف الصدفة العاثرة تهشّم قلباً،

وسطوة القدر توزّع الأحزان. سطوة عمياء تسقط حرة وحزن يسكن جيوب الغيب وينهمر إذا حلّت الساعة. في قبضة القدر يكون الانسان حاضراً ـ غائباً، يحضر إذا استدعته المصيبة، ويغيب ان حاول الهرب منها، فتكون المأساة الطليقة مبرر وجوده الوحيد. ويلملم القلم بحبره أوجاع الآخرين، ويتوجع، وتكون مهنة الكتابة مرآة لقدر الآخرين، يلازمها الحزن وفياً، ويكون لها في الدموع نصيب. يندرج في فضاء الحزن: الواقع والانسان والأديب صاحب الرسالة، لكأن الوجود يبدأ ويتلاشى ليعبر تجربة الأحزان، أو لكأن تجربة الأسى جوهر الانسان وقوامه، فإن ابتعدت التجربة بدا الوجود أقرب إلى الفساد.

يقول المنفلوطي في كتاب **النظرات**: «أسعد الناس في هذه الحياة من إذا وافته النعمة تنكّر لها. ونظر إليها نظرة المستريب. وترقّب كل ساعة زوالها وفناءها. فإن بقيت في يده فذاك، وإلاّ فقد أعدّ لفراقها عدّته من قبل»، تبدو النعمة انحرافاً عن جوهر الوجود، فالنقمة هي الجوهر الباقي. الفرح عارض، وانتظار الحزن الآتي حقيقة أولى، فالحزن والإنسان يتلازمان كما الرمل والصحراء. يساوي وجود الانسان، في فلسفة الأحزان، وجود المأساة التي وصلته، أو لم تصله بعد. الإقتراب من الانسان، أو النظر إليه، هو النظر إلى مأساته، أو الاقتراب منها، ففلسفة الانسان هي فلسفة الحزن الانساني. وكما يكون الانسان تكون الكتابة القريبة منه، والحزن هو القانون الذي يحكم العالم. يقول المنفلوطي في قصة «**غرفة الأحزان**»: «دفعني الجهل بالطريق في هذا الظلام المدلهم إلى زقاق موحش مهجور،...، فما توسطت لجّته حتى سمعت في منزل من تلك المنازل المهجورة أنّه تتردد في جوف الليل»[1]. ويقول في قصة

(١) المنفلوطي: النظرات. دار الثقافة، بيروت، لا تاريخ: جزء ١. ص: ٦٤.

«لقيطة»: «مرَّ عظيم من عظماء هذه المدينة بزقاق في ليلة من ليالي الشتاء، ضريرٌ نجمها، حالك ظلامها، فرأى تحت جدارٍ متداعٍ فتاة صغيرة، وقد وضعت رأسها بين ركبتيها اتقاء للبرد الذي كان يعبث بها عبث النكباء بالعود، وليس في يدها ما تتقيه به إلا أسمال تتراءى مزقها»[٢]. ينكشف الحزن مركزاً للأشياء، يسكن البيوت والشوارع والقلوب والعقول. لا يتعثّر به الانسان صدفة، لأنه جوهر الانسان، فلا تكون صدفة اللقاء بالأسى إلاّ شكلاً يتجلّى فيه قانون عام. إذا كان الأسى جوهر الوجود فإن الصدفة الحزينة، لا معنى لها، لأنها في دلالتها قانون يأخذ شكل الصدفة. إن الصدفة ـ منطقياً ـ ظاهرة موضوعية غفل عنها الحسبان، وهي عن القانون تختلف. أما في فلسفة المنفلوطي، فإن صدفة الحزن نافلة المعنى، لأنها ترتبط بوجودِ الحزنُ فيه قانون أول، يحكم الظواهر، الصغير منها والكبير، وينفذ بعيداً إلى قرار العيون والجدران والأفئدة. نقرأ في قصة «**خبايا الزوايا**» الصفات التالية: «رجل من ذوي الأسمال قذر دميم المنظر / تتمشى في أديم وجهه غبرة قاتمة / ووقف عن يساره صبية ستة نُحلُ الأبدان جوع الأكباد / مناظر تستهوي القلوب القاسية وتذيب الأفئدة المتحجرة / ازدحموا على الخبز يتناهبونه ويزدردونه ازدراد الوحش فريسته / ارتعتُ لسماع حديثه الارتياع كله / قلت لا تحدثني عن شيء فلم يبق في قلبي متّسع»[٣]، لا يكتب المنفلوطي عن الحزن في الواقع، بل عن واقع حزين، أو عن حزن كامل يأخذ شكل الواقع، أي أنه لا يبدأ بواقع، ويفتش عن شكل الحزن فيه، إنما يبدأ بالحزن ويلقي عليه بملامح الواقع. إن أولوية الحزن على

---

(٢) المرجع السابق. جزء: ٢. ص: ٨٥.

(٣) المرجع السابق. جزء: ٢. ص: ١٢٢ ـ ١٢٤.

الواقع، تقود المنفلوطي إلى الكتابة عن فكرة الحزن في فكرة الواقع، فيكون الواقع على صورة الفكرة، يكون مرآة لحزن مغلق، لا نوافذ فيه ولا شروخ.

يسلك الانسان طريقاً في ظلام دامس، مدلهمّ كما يقول المنفلوطي، ويقع فجأة على أنين، أو يمر عظيم بزقاق فيعثر بمخلوق بائس، أو ينظر الكاتب من نافذته إلى نافذة مقابلة فيلمح مريضاً وحيداً هدّته العلة وأضناه الداء. يبدو العالم محكوماً بفكرة ـ أساس، أو بقاعدة أولى، أو بقانون قديم جوهره سلب كامل، وعناوينه: الحزن، الأسى، البؤس، الشؤم، اللوعة، المعاناة،... إن وجود القانون ـ الأساس يجعل كل بحث عن أسباب الأسى نافلاً، فالبؤس لا يصدر عن الوجود لأنه ملازم له. ومهما تحوّل الوجود وتبدّل فإن جوهره الحزين لا يتحول ولا يتبدل، فليس مسار الانسان في الحياة إلاّ مسار اغترابه عن الفرح والغبطة والسعادة. يقف الانسان في الحياة كائناً مغترباً، اغترابه شكل وجوده، والحياة حزن، ونقيض الحزن يقوم في نقيض الحياة. ينوس الانسان بين حدّين، أولها قبول القانون ـ الأساس، والتعايش مع دنيا الآلام، وثانيهما انتظار نقيض الدنيا، ففي مملكة أخرى، وعالية، يتحرر الانسان من حزن الأساس.تغوص الحياة الدنيا في شكلين من الموت، موت مضمر تصوغه برودة الأيام، وموت سافر نهائي يهزم الدنيا الزائفة ويفضي إلى الحياة الحقيقية.

حياة الانسان اغتراب، مقيدة بقانون يتجاوزها دائماً، وخاضعة إلى قاعدة لا انفكاك منها، ليست الحياة أكثر من لحظتين: لحظة تحقق الحزن، ولحظة انتظار الحزن وغيابه، أي أن الحياة لا تتحدد، في فلسفة

المنفلوطي، إلا سلباً واغتراباً. يقف القدر قوة كاسحة تجتاح عالماً مستسلماً، ويقع الانسان ضائعاً، كورقة في مهب الريح، أو كنملة تنسحق تحت أقدام انسان شارد مشتت الخواطر. ينفتح خطاب المنفلوطي وينغلق على فكرتين: سطوة القدر وهشاشة الانسان.

ولما كان الكاتب جزءاً من الوجود الانساني، فإن عليه أن ينوء بدوره تحت ثقل الوجود، وأن يعيش مأساة الانسان الشاملة. وبما أن المأساة هي أساس الوجود فإن المأساة هي أساس الكتابة أيضاً. يرسم الكاتب حزن العالم، يلقي عليه الضوء، يُظهر الأسى عارياً. أي أن دور الكاتب هو تنبيه الانسان إلى طبيعة الوجود الذي يعيش فيه. ترسم الكتابة إذن أحزان العالم عارية، وتنشر وتردّد وتعمم الحزن، وتشير إلى أفق يجعل الحزن محتملاً ومقبولاً. لا يبدأ المنفلوطي بفرد، أو انسان، أو مجتمع محدد، بل يبدأ بجوهر الانسان، أي بقضية عامة تتجاوز الأفراد، ويكون بالضرورة كاتباً رسولاً وقلماً ملتزماً، لا يكترث بالجزئي واليومي والتاريخي بل يأخذ بالكليات الشاملة. يمارس المنفلوطي دور الكاتب ـ الرسول. الذي يفصل بين الحقيقة والخطأ ويحض على الصواب، ويكشف عن مصدر الخطيئة وعن السبل التي تفضي إلى الهلاك. وبهذا المعنى يكون المنفلوطي ملتزماً، يكرّس قلمه لخدمة قضية، يأخذ بموقف ويرفض الموقف النقيض، أي أنه يعيش الإشكالية الأخلاقية كاملة، فيمزج بين الكاتب والواعظ والأديب والفقيه. إنه القلم الذي يرجم أسوار الرذيلة بكلمات الفضيلة.

تقوم كتابة المنفلوطي على سلسلة متسقة من الأفكار، منها: أولوية الحزن على الوجود، أو أولوية الوعي الحزين على الوجود، فالانسان يسقط منذ لحظة الاستهلال في عالم أسود. ينتج عن ذلك مباشرة أولوية جوهر

الانسان على الانسان، فالانسان لا يتكوّن بل يخلق متكوّناً، ولهذا يقول المنفلوطي: «أعرف في هذا البلد رجلين يجمعهما عمل واحد، ومركز واحد: أحدهما خير الناس، والآخر شرّ الناس. وإن كان الناس لا يرون رأيي فيهما»[4] يمكن أن نقف في هذه الجملة أمام ملاحظات ثلاثة. أولها إن الاختلاف بين البشر محايث للطبيعة الانسانية، وإذا أخذنا بلغة ومنطق المنفلوطي نقول: إن الشر، كما الخير، محايث للطبيعة الانسانية. تقول الملاحظة الثانية والتي تستكين بدورها إلى فكر المنفلوطي: الانسان الخير هو ذاك الذي يتلمّس حزن العالم وتفاهة الحياة. والانسان الشرير هو ذاك الدي يغفل عن جوهر الدنيا الخائبة ويأخذ بقشور الحياة. وتدور الملاحظة الثالثة عن دور الكاتب «الذي يرى ما لا يرى الآخرون» ـ وان كان الناس لا يرون رأيي فيهما ـ. في ثنائية الخير والشر تقف الكتابة إلى جانب الخير وتكون فعلاً خيّراً، وقد تنغلق على ذاتها الخيّرة وتجهل وجه الحياة الشرير، إنها فعل إلى الاحسان أقرب: «يقولون إن السياسة ليست علماً من العلوم التي يتلقاها الانسان في مدرسة أو يدرسها في كتاب، وإنما هي مجموعة أفكار قانونها التجارب، وقاعدتها العمل. أتدري لماذا؟ لأن العلماء اشرف من أن يدوّنوا المكايد والحيل في كتاب. ولأن المدارس أجلّ من أن تجعل بجانب دروس الأخلاق والآداب، دروس الأكاذيب والأباطيل، وإلا فكل طائفة من المعلومات المتشابهة تدخل بطبيعتها تحت نظام عام يؤلّفها، ويجمع شتاتها، ويسمّى علماً»[5]، لا تنفتح الكتابة إذن على التجربة، إنما تركن إلى القانون المجرد الذي لا يعرف التجربة، ولا تنفتح على الشر لأنها لا تعرف إلا الخير، وهي لا تعترف إلا بالخير لأنها

(٤) المرجع السابق. جزء: ٣. ص: ٣٠.
(٥) المرجع السابق. جزء: ٢. ص: ٧٣.

لا تبدأ بالوجود بل بفكرة الوجود، ووعي الوجود الأسيان يسبق الوجود الفعلي. ولهذا يكون عادياً أن يقول المنفلوطي: «يعلم الله اني اكتب قصته، ولا أملك نفسي من البكاء والنشيج»[٦] تبكي الكتابة عاثر الحظ، وقد يحلّ بها البكاء فتشرق الكتابة بدموعها: «فأرسلتُ الكلمة إثر الكلمة كما يتنفس المتنفس أو يئن الحزين». يبكي كاتب الخير عالماً انزاح عن وضعه السوي، أو يبكي عالم الظلال الأرضي الذي اغترب عن صورته العلوية، فالقلم الباكي يُنكر عالماً ويتوسل عالماً آخر: «رأيت ضلال الأسماء عن مسمياتها وحيرة مسمياتها بينها، واضطراب الحدود والتعاريف عن أماكنها».

قدر دامع وانسان ضليل وقلم أسيان وعالم مختلف ينتظره الانسان ويتحرق إليه. إذا كان العالم المرفوض فكرة فإن العالم البديل لن يبارح دائرة الأفكار والقيم المجردة. عالم تختلط فيه الفضيلة بالعلم والأدب بالإيمان والجمال بالإحسان، يقول المنفلوطي: «يجب أن يكون أدب النفس أساس أدب الجوارح، وان يكون أدب الجوارح تابعاً له، واثراً من آثاره، فإن أبى الناس إلا أن يجعلوا أدب الحركات والسكنات أساس صلاتهم وعلائقهم، وميزان قيمهم وأقدارهم، فليعترفوا أن العالم كله مسرح تمثيلي، وانهم لا يؤدون فيه غير وظيفة الممثلين الكاذبين»[٧]. يعطي المنفلوطي قوله واضحاً لا لبس فيه، فالقول بالممثل الكاذب يستلزم القول بالانسان الحقيقي، والقول بالمسرح التمثيلي يتضمن القول بعالم الحقائق، بعالم القيم الجميلة التي لا يُداخلها التناقض ولا يدخلها الصراع:

(٦) المرجع السابق جزء: ١. ص: ١٦٩.

(٧) المرجع السابف جزء: ٣. ص: ٣٢.

« خذ لنفسك حظها من العلم والأدب. ولا تحفل بشيء بعد ذلك فقد ربحت كل شيء »[8]، وهكذا تستضيء بلا نقص حكمة المنفلوطي: « أسعد الناس في هذه الحياة، من إذا جاءته النعمة تنكّر لها ».

لا يحتاج القارىء إلى بحث طويل كي يدرك أن خطاب المنفلوطي قريب من عالم المُثُل الأفلاطوني، حيث الجمال في ذاته والقناعة في ذاتها والدمع رقراق سائغ الطعم ولا ملح فيه. يعود صاحب « العبرات » إلى أسطورة الروح السوية، التي شابها الانحطاط مرة فتدنّت، ثم استيقظ الوازع الأخلاقي يندب تنزّلها، ويحضها على العودة إلى مقامها الأول. تدور الكتابة، إذن، عن دورة الروح بين حد التيه وحدود الكمول، عن الموجود وواجب الوجود، وواجب الوجود اتساق وتناسب وجمال: « الجمال هو التناسب بين أجزاء الهيئات المركبة، سواء كان ذلك في الماديات أم في المعقولات، وفي الحقائق أم في الخيالات »[9] ويسكن التناسب المطلق، ولا يعترف بتناقض الواقع ونسبية الأشياء، فالوجود النسبي شكل من المرض: « أصحاب الأذواق المريضة هم الذين تصدر عنهم أفعالهم وأقوالهم مشوهة غير متناسبة ولا متلائمة، لأنهم لم يدركوا سر الجمال فيصدر عنهم ولم تألفه نفوسهم، فيصبح غريزة من غرائزهم »[10]. إن المنفلوطي الذي يبدأ بفكرة الوجود ينتهي بالضرورة إلى عالم القيم المجردة، فيصبح تغيير القيم شرطاً أساسياً، لتغيير الواقع، أو بشكل أدق، شرطاً لاسترجاع العالم المفقود: « الإحسان عاطفة كريمة من

(٨) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ١٥٧.
(٩) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ١٥٨.
(١٠) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ١٥٩.

عواطف النفس تتألم لمنظر البؤس ومصارع الشقاء والإحسان شيء جميل، وأجمل منه أن يحل محله، ويصيب موضعه»[11]. يظل الخطاب يدور في ثنائية مغلقة، فعالم الخير يوازي عالم الشر، وعالم الجمال يوازي عالم القباحة، وبؤس الأرض يوازي غبطة السماء. وقد يبدو، ظاهرياً، أن عالم الأرض يحتضن البؤس والنعمة معاً. لكن ما يبدو، هو في حقيقة الأمر سراب، وذلك لسببين: أولها أن الإغتراب في رحاب الأرض يلف الجميع، وتانيهما إن دلالة البؤس لا تتكشف واضحة إلا إذا وجدت إلى جانب دلالة النعمة، أي أن ما يبدو نعمة في الأرض هو ضرورة أوجدها القدر. تضيء النعمة البؤس ويُحسن صاحب النعمة على الفقير المنكود، والنعمة كما صاحبها من صنع القدر، والبؤس والبائس آية من آيات الدهر. كل شيء خلقه القدر بميزان: «الاحسان عاطفة كريمة من عواطف النفس تتألم لمناظر البؤس ومصارع الشقاء». يحتاج البائس إلى عاطفة كريمة تشعر ببؤسه كما تحتاج العاطفة الكريمة إلى بائس ترى كرمها فيه.

لا يكتب المنفلوطي عن البؤساء، بل يكتب أسطورة البؤس أولاً ثم يضيف إليها الفقراء وبعد لحظة، فيجعل من البؤس ضرورة، ومن البائسين ضرورة، إذا غابت بدت الحياة بدونها ناقصة. إن فضيلة البؤساء عند المنفلوطي هي انهم بؤساء، فإن تخلّصوا من بؤسهم، نظرياً ـ أمسوا بلا فضيلة، أي منعوا عن عاطفة الاحسان ضرورة الوجود: لا معنى لعاطفة الإحسان إلا إذا وجدت موضوعاً تتحقق فيه، والبائس هو الموضوع المطلوب. تغترب العواطف حين لا تتموضع، والإحسان عاطفة خيّرة، والخير لا يغترب، ويكون البؤس هو المجال الذي تتجاوز فيه

---

(١١) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ١٩٨.

العواطف الخيّرة اغترابها .

تصدر عن هذا التصور أسطورة البائس، يصبح مقـولـة جماليـة، أي يصدر البائس عن التصور فيكون خلقاً، أو يصدر البائس عن مخيّلة انسان لا يعرف البؤس ويحتاج إلى بائس كي يتجاوز اغترابه فيه ويحقق عواطفه الخيرة. وهكذا يصبح البائس، كما الخير، في الكتابة الأخلاقية، مقولة جماليـة، ومـا «الميلـودرامـا» إلاّ ذاك الجنس الأدبي، الذي انتجتـه ايديولوجيا أخلاقية لا ترى البشر في واقعهم الاجتماعي، بل تراهم في حقل المعايير المجردة. تعثر المسائل الاجتماعية الفعلية في الميلودراما على حلولها الوهمية، كلٌّ يتجاوز اغترابه في مستوى الوعي لا أكثر. يتجاوز البائس اغترابه لأنه في وجوده يلبي حاجة انسانية، فلولا وجوده لعاشت عاطفة الانسان حرماناً كاملاً، ويتجاوز نقيض البائس اغترابه في تعاطفـه مع البائس، أي أن العالم لا يستوي إلا في وحدة البؤس والنعمة التي لا تنفصم. يقول المنفلوطي: «ورأيتُ مواقع سهام الدُّر في أكباد البائسين والمنكوبين وكان عليّ أن أبكي كل بائس، وأندب كل منكوب، وأطلب رحمة القوي للضعيف، والغني للفقير، والعزيز للذليل»[١٢]. نلمح في هذه الثنائية شكلاً من تقسيم العمل، إن صحّ القول، هناك البائس والمنكوب والضعيف والفقير والذليل، وهناك القوي والعزيز والغني. ويتمّ إصلاح العالم، أو الاندراج في منطقه في مَلأ البكاء والندب والطلب، أي في ملأ العواطف والقيم والتأملات. يبدأ العالم وينتهي في حدود الوعي ولغة القلب وأصداء الإيمان، يتم تجاوز الواقع في عالم مواز له ولا يلتقي به أبداً: «لولا الحياة الشريرة التي يحياها الناس أحياناً لسمج في نظرهم وجه الحياة

---

(١٢) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ٢٤.

الحسية ومر مذاقها في أفواههم وحتى ما يغتبط حي بنعمة العيش ولا يكره ميت طلعة الميت »[١٣].

وكما يستعيض الفكر في « الميلودراما » عن الواقع الفعلي بواقع أثيري مفارق له، فإن اللغة الموافقة له لا تكتب عن الحياة الفعلية، بل عن الحياة كمجاز، فلا تكون لغة حية بل مجاز اللغة، ان صح القول. يبحث المنفلوطي عن فضائل الروح، عن فضائل تحتاج إلى انسان وقع في شراك الحياة، فتفرض عليه البداية الاقتراب من لغة النثر، لكن أثير التأمل يحاصر النثر ويرده إلى لغة سكونية فقدت موضوعها الفعلي، أو لنقل إنها فقدت موضوعها لأنها لم تره إلا وهماً، فلا تكتب اللغة الموضوع بل وهم الموضوع. لغة تبدأ باللغة، أو لغة تبدأ بفكر يظن الواقع لغة، فلا يكون الواقع أكثر مما تريد له اللغة أن يكون. إن نفي الواقع الموضوعي يُرجع لغة النثر إلى شكل من لغة البوح، ولغة البوح أسلوب هجين يترنح بين النثر المعاق والشعر الزائف. إنها لغة بلا موضوع، لأن موضوعها أسرار القلوب، ولغة القلب لغة شكلية تحجب فقر الدلالة وراء ثراء الكلمات.

جدانوف وخلق الأفراح

يبني المنفلوطي عالماً بليغاً ـ دامعاً يتوسّل مرجعاً أعلى يتناءى. إلى ما لا نهاية. تفتش البلاغة الدامعة عن ركن صلب تتكيء عليه، ولا تعثر إلا على وجود المشاشة فيه صفة أولى. وكلما امتدت المشاشة وعبثت

(١٣) المرجع السابق. جزء: ١. ص: ١٦٢.

بالوجود، تطاول الدمع وأنفقت اللغة رصيدها البلاغي كله. قدر غاشم أعلى وإنسان من غبار، وطقس دائري يستمطر رحمة الأول على الثاني، وتكون اللغة باب طقس الاسترحام، والدموع عتبة الاستجداء ووجها للابتهال. انسان حزين أضاع جوهره بين الأرض والسماء، فاغترب، أو كان في السماء وسقط على الأرض، لسوء فعله، فكانت الأرض رمزاً لاغترابه، وبكى اغترابه طويلاً، منتظراً تصالح الأرض والسماء، أي منتظراً عودة قادمة إلى السماء تمنحه من جديد جوهره الذي أضاعه، وبكى. طقس الاسترحام ممارسة غريبة عمادها الكلمات والدموع، ممارسة بلا ممارسة، إن صحّ القول، مآلها الاستسلام والاستقالة من كل فعل صحيح.

في عالم جدانوف تُغيِّر البلاغة وجهها وتظلّ بلاغة، فهي لا تقول بالواقع الموضوعي بل بواقع مخلوق تظنه موضوعياً. وفي استبدال الواقع بظلّه، يلتقي جدانوف مع المنفلوطي. بلاغة تطرد أخرى، أي تُماثِلها، رغم اختلاف الكلمات. يتراجع القدر وفيض الدموع وعالم الظلال، ليتقدم عالم الإرادة والانسان المنتج والتفاؤل الطليق والفردوس الأرضي، وتكون الشيوعية مرجعاً لها ملامح القدر. يبدأ خطاب جدانوف هادرا، عالي الرايات، الإنسان فيه محور وقريب من الإله، والاشتراكية صاعدة منتصرة، وحزب الطبقة العاملة يصوغ العالم من جديد، وربّان السفينة يجسّد العبقرية. خطاب يريد الموضوعية. فتكون موضوعيته تبشيراً. لأن مرجعها الأعلى كامل الذاتية، ينوس بين نمط انتاج مرغوب تارة وزعيم كامل العبقرية تارة أخرى. يأخذ القول مكان الواقع، ويصبح الواقع قولاً، وتسقط المادية في المثالية، حين تردّد من جديد، وهي لا تدري، شعاراً قديماً، يقول: في البدء كانت الكلمة.

نعثر على أفكار جدانوف في كتابه: «حول الأدب والفلسفة والموسيقى». وهو يضم مقالات نشرت في أعوام: ١٩٣٤، ١٩٤٦، ١٩٤٧، ١٩٤٨. والمقالة الأولى هي الخطاب الذي ألقاه جدانوف في مؤتمر الكتاب السوفيات عام ١٩٣٤، والمقالات الأخرى ظِلٌّ وصدى للمقالة الأولى. تنهض أفكار جدانوف على سلسلة من الأحكام، أو المعايير، أو الشعارات الايديولوجية: «ينعقد مؤتمركم في فترة انتصار نمط الانتاج الاشتراكي في بلادكم، انتصار نهائي ولا رجعة فيه، تحت إدارة الحزب الشيوعي، تحت القيادة العبقرية لمعلّمنا وزعيمنا العظيم الرفيق ستالين»[١٤] وبما أن الانتصار على «قوى الظلام» قد تحقق، «يكون على الكتاب أن يدفعوا بجرأة أكبر إلى الأمام نظرية المجتمع السوفياتي، نظرية الدولة السوفياتية»[١٥]. لا تتعامل الكتابة بلغة الدمع والحرمان بل بلغة الحماسة والانتصار والتقدم، تعكس مجتمعاً لا مكان للتمزّق فيه. لأن جذور السوء قد اجتُثت منذ زمن: «تمّت تصفية النزاعات الطبقية في مجتمعنا السوفياتي». لكل كتابة عالمها. وكما يكون العالم تكون الكتابة: «انحدار وتفسخ الأدب البرجوازي، الذي يصدر عن انحدار وتفسخ النظام الرأسمالي، يتكشّف كصفة مميزة، كخصوصية مميزة لوضع الثقافة البرجوازية والأدب البرجوازي في الوقت الراهن»[١٦].

إذا كانت الاشتراكية للرأسمالية نقيضاً. فإن الأدب الاشتراكي لن

---

(١٤) Marxi Sme and art, Edited by: **M. SOLOMAN.** Harvester Press. Britain. 1979. P.P: 235 - 241.

(١٥) **F. cham Par naud:** revolution et Contre - revolution Culturelle en U.R.S.S. Paris, Anthropos, 1975. P.P: 264 - 269.

(١٦) Soviet Writers, Congress 1934. London, Lawrance and Wishart. 1977. P.P: 15 - 24.

يجد صفاته إلاّ في تعابير: الصعود، النقاء، الصحّة. في الخطاب الايديولوجي العائم يتشتت مرجع الكتابة، يخلط بين الواقع والأشياء، الاشتراكية والدولة، الدولة والقاعدة الاقتصادية، الحزب والدولة، والزعيم والحزب... ويتراجع التشتت حين تبدو الايديولوجية السلطوية مرجعاً واحداً ووحيداً للكتابة. والقلم السلطوي لا يعترف بالواقع إلا إذا ألغاه، وأقام مكانه واقعاً زائفاً لا وجود له في كتابات السلطة. تنتهي تعدّدية المرجع، ويختفي الواقع في علاقاته المعقدة، ويبتعد المحدد، ويطفو واقع البلاغة غنائياً متسقاً، للعدالة فيه مكان، وللجرأة مكان، وللإبداع مكان، ولعبقرية القائد الأمكنة جميعها. تتجلّى الكتابة في الواقع الايجابي فعلاً إيجابياً، تتوجّه إلى قارىء إيجابي، وترسم إنساناً ايجابياً، ولا تكون كتابة إلا إذا كانت مرآة للإيجابي في وجوهه كلها. كتابة تدور حول انسان ذي بُعد واحد، فلا مكان فيه للأبعاد الأخرى، والإيجاب هو صفة البُعد الوحيد، لا موقع فيه لتلق، ولا موضع فيه لاغتراب، والفرح السافر أو المضمَر يسكن الانسان، أو ينتظره على مسافة لا تخطئها العين: «وهكذا يرى الكتاب السوفيات الشروط متوفّرة كلها كي تمكنهم من أن يقوموا بأعمال تكون، كما يقال، على وئام مع العصر»، «وينتظر شعبنا أن يعبّر الكتاب السوفيات / وان يعمموا / التجربة الكبيرة التي اكتسبها في الحرب الوطنية الكبرى». تعثر الكتابة على شروط تحققها في مجتمع يحقق فيه الانسان امكانياته كاملة، فيكون دور الكتابة أن «تطوّر، ترتقي بالإنسان أكثر، تغني الأفكار الجديدة، تدفع بالانسان إلى الأمام»[١٧].

يقول جدانوف مؤكداً دلالة الواقعية الاشتراكية: «إنها المنهج

(١٧) Cham Parnaud. op. Cité.

الأساسي في الأدب والنقد الأدبي السوفياتيين، ولكن هذا يفترض أن تدخل الرومانسية الثورية في الخلق الأدبي كأحد أجزائه الناظمة، لأن حياة حزبنا كلها، وحياة الطبقة العاملة كلها، والمعركة التي تخوضها هذه الطبقة، تسعى إلى ربط الجهد العملي، الأكثر قسوة والأكثر حكمة، بالبطولة الحقيقية والآفاق العظيمة»[18] تأخذ الممارسة الأدبية في هذا الخطاب صفات خمسة: **تتحدث عن الثورة، ترسم البطولة، تؤكد التفاؤل، تدعو إلى هدف محدّد جوهره طبقة محددة، تتحدث عن جديد شامل يضم البشر والتاريخ والأدب**. تهجر الكتابة زمناً قديماً تفسّخ وارتحل، وتنفتح على زمن بديل مختلف. لا يجاور القديم والجديد، لا يسكنه ولا يتعايش معه، أو يعيش عليه، بل يفترقان فراق الماء والنار، ويختلفان اختلاف الحياة عن الموت الأبدي. ويدخل الانسان التاريخ الجديد وقد كفكف دموعه إلى الأبد، واحتضن فرحاً أبدياً أيضاً. ولهذا لا يتورّع ستالين، وهو سيد جدانوف وملهمه، عن أن يتكلم عن جنس انساني جديد، عن عِرْق شيوعي، ربما عن فصيلة جوهرها فرح وبطولة: «ها أمامكم بشر من نوع جديد، عمّال وعاملات، أصبحوا يتحكّمون كلّياً بتكنيك مهنتهم، ذللوا التكنيك ودفعوه قُدُماً إلى الأمام. لم يكن عندنا، أو لم يكن تقريباً عندنا، مثل هؤلاء البشر قبل ثلاث سنوات. إنهم بشرٌ من نوع جديد، أو بشر من جنس خاص»[19].

إن وجود **بشر من نوع خاص**، يأتون من الجديد ويذهبون إلى الجديد، يستلزم وجود أدباء من نوع خاص، والأديب الجديد هو «مهندس الروح» وفقاً لتعريف ستالين. نقف هنا أمام فكر يبشّر

(١٨)(١٩) Cham Parnaud. P.P: 277 - 289.

بـ « الانسان المطلق » أو بـ « الانسـان الشـامـل »، انسـان لم يتكوّن في تطورات اجتماعية مفترضـة، بـل تكـوّن، وهماً، في علاقـات التكنيـك والإدارة وهندسة الروح، أي إننا أمام إيمانية مطلقة، لا ترى الانسان في علاقاتـه الاجتماعيـة الموضـوعيـة، بـل تـراه في أقـاليم الإرادة والإدارة والإمكانية المجرّدة والخطاب التبشيري. يتلاشى الانسان أو يكاد، مخلياً مكانه لـ: لاهوت الانسان. وكل لاهـوتٍ، مهما كـان مضمـونـه نفـي للانسان كامل. إن تعظيم الانسان بلا حدود مقدمة لإلغاء الانسان، كما أن تعظيم الأديب بلا حدود مدخل إلى اختزاله الكامل. كلما زاد الانسان فقراً في المستوى اليومي المُعاش زاد غنى في الخطاب الايديولوجي المجرد. لا يتعامل الخطاب الإيماني ـ والإيمانية شكل من الاستبداد ـ مع الانسان المشخّص، إنما يتعامل مع الانسان كمجاز لغوي، ثم يعتقد أن للمجاز حضوراً موضوعياً لا نقص فيه. وبذلك تحرم الإيمانية اللغة من كل صفة موضوعية ومن كل كثافة حقيقية. تستبـدل الواقـع الايـديـولـوجـي ـ السلطوي بالواقع الموضوعي، فتنفي الواقع واللغة المرتبطة به، فلا تكون اللغة إلا دائرة من العلاقات الشكلية الوحيدة المرجع، لغة أحادية البعد، مرجعها فيها، ومعيار حقيقتها فيهـا، والحقيقـة هـذه احتكـار للسلطـة وصورة لها.

إذا كان الانسان هو مجاز الانسان لا أكثر، وإذا كانت اللغة هي مجاز اللغة لا اكثر، فإن الانسان الموضوعي يكون للسلطة نقيضاً، كما أن اللغة الموضوعية تكون للغة المجاز نقيضاً أيضاً. وهذا يعني أن انحراف الانسان عـن مجازه السلطـوي يفضي إلى الهلاك، الحرم، الدمـار الذاتي، وينقـل الانسان من عالم الفرح، الذي تبشّر به الايديولوجيا الإيمانية، إلى عالم الدموع الذي تبشّر به ايديولوجيا أخرى. يصادر انحراف الانسان عن

مجرى قيمته الانسانية، يصبح نافلاً، وينتمي إلى جنسٍ بشري آخر، وأقل قيمة، إن لم يسقط من سماء الانسان ـ البطل إلى مهاوي الحيوانيّة المطبقة المطلقة. وهذا ما يبرر الصفات التي يرمي بها جدانوف على الكتاب الخارجين عن تعاليم الحزب والواقعية الاشتراكية، مثل: **زوتشنكو، وأخماتوفا**. نعثر في كتاب جدانوف «إن الأدب كان مسؤولاً» على صفات الكاتبين المرتدين. فتكون ما يلي: «التحذلق، التفاصح. لا يريان أبعد من السخام في المطبخ والحمام، عداوة حيوانية، يعرض زوتشنكو دخيلة نفسه الدنيئة الرخيصة، بل يقول: اشهدوا لي أي عربيد أنا، هذا الكتاب يمثّل فيه نفسه وغيره من الناس بهائم دنيئة داعرة لا حياء لها ولا ضمير، كتاب أجوف مبتذل، غضب حيواني، صعب على الانسان أن يعرف عن **اخماتوفا** هل هي راهبة أو امرأة داعرة. لعلّ من الأفضل أن يُقال إنها شيء من كلتيهما تمتزج شهوتها بصلواتها، السوداوية، الفراغ والانهزامية، القنوط والضجر والوحشة، آثار أدبية تعوزها الأفكار الصالحة، مادة خبيثة،...»[٢٠].

لا يشن جدانوف حملته على كاتبين انحرفا عن سياسة الحزب الثقافية فقط، بل يشنّها أولاً على كاتبين يرفضان فكرتي: الانسان ـ المجاز، والكاتب المجاز. إذا دخل جدانوف في جلده، وهو يفعل، فإنه لا يتعامل مع الكاتب «الأجوف المبتذل» كانسان مشخّص له وجوده الفعلي ونمط تفكيره وسلوكه، بل يتعامل معه كمجاز أيضاً، لكنه مجاز مقلوب. يدعو الكاتب ـ المجاز إلى التفاؤل، الفرح، الانتصار وتمجيد البطولة، في

---

(٢٠) ا. جدانوف: إن الأدب كان مسؤولاً. دار القارىء العربي. بيروت. ١٩٤٨.

حين يبشر كاتب ـ المجاز المقلوب بالسوداوية، الحزن، القنوط، أي تدخل اخماتوفا، في نظر السلطة، إلى معطف المنفلوطي، علماً **أن معطف المنفلوطي هو معطف جدانوف، وقد صُبغ بلون آخر**. إن تحقق المجاز، أي ممارسته، تدفع بالعسف إلى حدوده القصوى، وتبعث اللاعقلانية كاملة. فالمجاز ليس أكثر من تحويل الانسان والعالم الانساني والفكر الانساني إلى رموز مجردة، فتغدو محاربة المثالية هي استئصال الانسان المفكر مثالياً، وتصفية التحريفية هي تصفية التحريفي جسدياً، وانتصار الاشتراكية هي انتصار الشخص الناطق باسم الاشتراكية. يبدو هلاك الإشارة جلياً في تبادل القول بين القاضي فيشنسكي والمتهم بوخارين إبان محاكمات موسكو في عام ١٩٣٧:

« فيشنسكي: لا استجوبك عن محادثاتك بشكل عام، بل عن هذه المحادثة.

بوخارين: إن منطق هيغل يعتبر تعبير « هذه » من المسائل الأكثر صعوبة.

فيشنسكي: أرجو من المحكمة أن تشرح للمتهم بوخارين، أنه ليس هنا بصفة فيلسوف، بل بصفة مجرم، وأنه من الأفضل له أن يمتنع عن الحديث عن الفلسفة الهيغيلية »[٢١].

لا يتم الحديث هنا عن انسان اسمه بوخارين، كان « محبوب الحزب » و « المتقف اللامع »، و « المنظّر الموهوب » إنما يدور الحديث عن انسان ـ إشارة، عن « حرس أبيض جاسوس، مخرّب، عميل، خائن »[٢٢].

(٢١) Cham Parnaud. P: 294 - 295.
(٢٢) Ibid.

بالتأكيد لا تبلغ الإشارة هلاكها الحتمي بسبب تراكم الصفات السلبية، لأن هلاكها يصدر منطقياً عن انحرافها عن عالم هو صورة الحق وآيته، أي أن الهلاك محايث لكل من وقعت عليه لعنة الانحراف، فمصيره لا يختلف عن مصير مأفون دخل الصحراء بلا دليل.

ثنائية باترة تحكم الخطاب الجدانوفي كله: عالم الخير وعالم الشر، انسان الخير والانسان النقيض، قلم الحكمة، قلم الغواية، القائد الحكيم والقائد الفاسد... والقاضي لا يحكم باسم سلطة، بل باسم عالم له صفة القدر. يتلاشى انسان المنفلوطي باسم قدر لا انساني غائب أو متحجب، ويتم اتلاف الانسان في الخطاب الجدانوفي باسم قدر انساني حاضر أو أرضي. أرض سلطوية لها شكل السماء.

انحلال الواقع في أثير الايديولوجيا

لا تتحدّد علاقة الخطاب الجدانوفي بخطاب المنفلوطي كعلاقة اختلاف، بل كعلاقة تماثل مقلوب. ولا تغيّر صفة «المقلوب» من الأمر شيئاً، لأن بنية الخطاب الأول تظل، رغم صفة «المقلوب» مماثلة لبنية الخطاب الثاني، إذْ أن صفة الاختلاف لا تستدعي تبايناً في الاتجاه بل تبايناً في البنية.

نلمح في الخطابين صورة لقدرٍ ما، يصوغ الأشياء كما يريد، وقد يكون القدر استطاعة سماوية وقد يكون على الأرض حزباً، أو نمط انتاج، أو لجنة مركزية. يقول المنفلوطي في إحدى قصصه: «رب إني يائسة

مسكينة لا سَنَدَ لي ولا عضد ، وان هؤلاء الأطفال الصغار عاجزون لا يستطيعون أن يقوتوا أنفسهم، ولا أن يعتمدوا على حولهم وحيلتهم في شؤون حياتهم، فاحفظ لي ولهم حياة ذلك الرجل المسكين الذي أسلم أمره إليك، وأودع حياته بين يديك وخرج في طلب الرزق من ساحتك ليعود على هذه الأسرة الفقيرة المعدمة فلم يعد حتى الساعة ولا ندري ما فعلت به يد الأقدار »[٢٣] تبدو صورة الانسان المسيّر كاملة ـ بائس، مسكين، لا سَنَد ولا عضد، لا حول ولا حيلة، أسْلَمَ، وأودع،...ـ فإن أضيف إليها حزن الوجود، كان طبيعياً أن يذهب الرجل ولا يعود. وقد يبدو الحزن احتجاجاً نافلاً، فما يمنحه القدر يستعيده، والانسان يمتثل لليد التي دبرته.

يأخذ القدر في لغة جدانوف شكلاً آخر: « فلسنا اليوم ما كنا أمس، ولن نكون غداً ما نحن اليوم / نحن الذين يؤلفون نظاماً اشتراكياً جديداً يمثّل الصيغة التي تستوعب خيرَ ما في تاريخ الحضارة والثقافة البشرية، أعظم كفاءة بما لا يُقاس لابداع أرقى أدب في الدنيا يسبق سبقاً بعيداً أروع نماذج الأدب في سوالف الأزمان / تريدنا لجنة الحزب المركزية أن نطعم الروح البشرية طعاماً بسخاء، لأن لجنتنا المركزية ترى في حيازة الثروة الثقافية واجباً رئيسياً من واجبات الاشتراكية »[٢٤].

« رحمتك اللهم وإحسانك، فأنت تعلم اني رجل ضعيف لا نصير له »، يقول انسان المنفلوطي، أما جدانوف فيبشّر بإنسان مختلف: « الرجال

(٢٣) د. ناجي نجيب: كتاب الأحزان. دار التنوير. بيروت. ١٩٨٠. ص: ٧٨ ـ ٨٩.

(٢٤) إن الأدب كان مسؤلاً.

العظام عندنا هم بناة الاشتراكية، العمال، والكولخوزيون»[٢٥] و «البطل الحقيقي هو بطل رواية الواقعية الاشتراكية، وهو قارىء رواية الواقعية الاشتراكيـــة: أعضـــاء الحزب، العمال الطليعيـــون، جنـــود الجيش الأحمر...» و «إن الانسان هو أثمن رأسمال، الانسان والكادر، والكـادر هو الذي يقرر كل شيء - ستالين»[٢٧].

يقف البطل الايجابي نقيضاً للبطل السلبي، أوّلها يخلق القدر وثانيهما يخلقه القدر، خالق ومخلوق، فاعل ومفعول به. مع ذلك فإن هذا الخالق قد خلقه غيره، لأن الحزب، في التصوّر الستاليني، يأخـذ شكـل القـدر. «بقدر ما تضعف الذات، تكون الحاجة إلى تأكيد الذات»، أي بقدر ما يشعر الانسان الفقير ببؤسه يستمطر رحمة القدر، وبقدر ما يشعر بالقمع، في شروط الإستبداد، يلغي ذاته، ويتوسّل السلطة - القدر. لكن السلطة لا تعطي ذاتها صفة القدر إلاّ إذا كانت واعية بهشاشتها الداخلية. إنها صورة فانية وتخشى الفناء قبل وصوله، فتتحصن وراء استبداد مقدس، والقدر لا يرى وله صورة المقدس. أرض وسماء، وانسان وسلطة، وسلطة وهوس، مرتبية متعددة جوهرها الإستبـداد والتقـديس أو الاستبـداد المقدس.

- «ورُبَّ أنّة بسيطة ساذجة يسمعها السامع في جوف الليل من ثاكلٍ منكوب تأخذ من نفسه ما لا تأخذه قطعة شعرية بليغة مملوءة بغرائب المعاني وبدائع التصورات»[٢٨] انه بديع الحزن الذي يساوي بين الفرح

---

(٢٥) Cham Parnaud. P.P: 281 - 289.

(٢٦) (٢٧) ibid.

(٢٨) كتاب الأحزان. ص: ٦٧، ٨١....

والقباحة. « إن الاحتفال الفاجر بالتصوف والتطيّر سمة انحطاط وتفسّخ الثقافة البرجوازية / إن أدبنا مشبع بالحماس وروح الأفعال البطولية / إن أدبنا متفائل بجوهره، لأنه أدب الطبقة العاملة الصاعدة »(٢٩). إنه بديع الفرح الذي يساوي بين الحزن والفجور، والتأمل والانحطاط، والوعي الاسيان والخلاعة الباذخة.

يتكشّف التماثل المقلوب في سلسلة من الثنائيات: الفتاة الطاهرة التي اتعسها القدر والكادر الذي خلقه الحزب واستقام / الركون المغتبط إلى تراجيع الأنين والرغبة الصارخة عن كل أسى مهموس / الفطري الذي يقتات بالدموع والبروليتاري الذي يضجّ بالفرح / الصدفة العابثة والحتمية القاهرة / اللغة الإحتفالية المجرّدة واللغة التأبينية المجردة / الحزن ـ الجوهر والفرح ـ الجوهر / البؤساء والبروليتاريا / الثواب ـ العقاب، الجرْم ـ الجائزة.... ليست سماء المنفلوطي التي تحرك الإنسان بأصابع خفية إلاّ أرض جدانوف التي تحرّك كل شيء بأصابع ظاهرة، أي أن طبيعة المرجع الأول تساوي طبيعة المرجع الثاني، والمقدّس هو موحِّد المرجعين. ولهذا لا يكون غريباً أن نعثر على مطابقة بين مسار بول وفرجيني ومسار بوخارين، وان كانت هذه المطابقة تبدو لدى البعض مفارقة هازلة. تستعلن المطابقة في المنطق الداخلي للمسار، الذي يحقّق حركته في مراحل ثلاثة: البراءة الأولى، السقوط في الغواية، العقاب الضروري. ينشأ بول وفرجيني في أحضان الطبيعة والطبيعة براءة وفرح، يكبران ويتعرّفان على عالم الحس وجاذبية الجسد، والجسد خطيئة، تضربها صدفة القدر، والصدفة عقاب بابه الموت. ويناضل بوخارين في

---

(٢٩) Soviet Writers... P.P: 15 - 24.

صفوف الحزب، والحزب براءة وفرح، ينمو ويكبر ويلامس القيادة، ولمس القيادة (ستالين) خطيئة أو دفعاً إلى الخطيئة، وثمن الخطيئة هو الموت. ما خسره بول وفرجيني في عالم الأرض يستعيدانه في عالم السماء، أي انهما ـ رغم العذاب والموت ـ لا يخسران شيئاً، وما خسره بوخارين في زمن يسترده في زمن لاحق، فالسماء ـ السلطة أعدمته في لحظة وردّت إليه الإعتبار في لحظة أخرى. هناك دائماً مرجع أعلى يرى القيم ولا يرى الأفراد، يفصل بين الفرد والرغبة، الحق والغواية، ويفصل بين الفرد الأرضي والمثال اللاأرضي، بين العقل والمحاكمة، الرعية والسلطة، النص والنقد، المستقيم والمنحرف.

باسم مرجع غائب ـ والغائب يأتي ـ يصنع المنفلوطي الأحزان، وتكون القيم المجردة متكيء الحزن ومبرره في عالم ملوّث يمنع النقاء، وباسم مرجع غائب ـ والفردوس تساوي الشيوعية ـ يخلق جدانوف فرح القيم المجزدة. ويكون الغائب حاكم الحاضر بلا نقصان، يصبح تحمّل البؤس وإنشاء الفرح أمراً أخلاقياً مجرداً، ويغدو الجسد، كما النقد، انحرافاً عن الأخلاق، أي يلتقي المنفلوطي مع جدانوف في رحاب الطهرانية، أي في رحاب قيم أخلاقية كنسية سابقة على قيم المجتمع البرجوازي. لا تنطلق الطهرانية من قيم مجردة فقط بل تبشّر بأخلاق مجردة أيضاً. وهذا ما جعل جدانوف يرمي بالأدب إلى حقلٍ حدّه الأول المثال الشيوعي وحدّه الآخر الإنحطاط البرجوازي، والانحطاط ـ هنا ـ مستوى قائم بشكل مسبق كنقيض لحدّ مجرد آخر قائم بشكل مسبق أيضاً. يدور الأدب بين السمو ونقيض السمو، بين التعالي والتنزّل، أي يدور بين حدّين عمادهما الطهرانية الأخلاقية. إن هذه المقاربة الخاطئة للأدب ـ لاهوت الأدب ـ هي التي جعلت جدانوف يعطي للأدب تصوراً أسطورياً، فلم يكن

يتحدث عن الأدب بل عن أسطورة الأدب، الأدب الذي غيّر النفوس والأحوال لأنه أدب، أي كان يستعيد في خطابه الايديولوجي أسطورة: قوة الكلمات، أو في البدء كانت الكلمة.

يخلق الأدب ـ الأسطورة إنساناً لا وجود له، ويدعو إلى انسان يساوي انسان الأديب، ويطالب بتماثل الوجود والمكتوب، أي لا يرسم الانسان كما هو كائن بل كما يجب أن يكون. وفي الحض على المساواة بين الموجود والمكتوب يصبح الأديب مُشَرِّعاً وخالقاً وآمراً، يصبح مستبدّاً ولكن في حقل الكتابة. إن دفع الإنسان اليومي إلى التماثل بانسان مكتوب أملته القيم المجردة يجعل من الممارسة الأدبية ممارسة مستبدة إذْ أن هذه الممارسة لا تنطلق من واقع الانسان العملي بل من واقع مجرد ومفترض، أي أنها ممارسة تساهم في تأكيد اغتراب الانسان وتشوبهه بدلاً من أن تساهم في تحريره. وإذا كان حدّ هذه الكتابة هو الانحطاط ونقيض الانحطاط، فإن القيم الصادرة عنها ستتضمن بالضرورة الدعوة إلى الزهد وكبت النفس والتقشف والطهرانية ومصارعة الرغبات ومجاهدة الميول.

تصدر كتابة المنفلوطي عن ايديولوجيا أخلاقية تتناقض نظرياً مع تلك التي ينهض عليها التصور الجدانوفي، والتي هي ـ نظرياً ـ الماركسية. لكن هذه المقارنة لا معنى لها على الاطلاق إن لم تقترب من الممارسة السياسية الإستبدادية التي انتجت الماركسية بشكل جديد، والتي جعلتها ايديولوجيا سلطوية بامتياز، ليس فيها من الماركسية إلاّ لفظية خارجية. لا يدور الإشكال هنا حول الماركسية، بل حول السلطة السياسية الاستبدادية التي تفرض مرتبية مطلقة تتضمّن سماء الحق والعقاب والرقابة وأرض الغواية والانحراف، والتي تفرض ايديولوجيا سلطوية تحقق مصالح

القوة السياسية المسيطرة، بشكل يعتبر السلطة مرجعاً سياسياً وأخلاقياً وثقافياً ومعرفياً، أي تنغلق الحقائق جميعها في نص السلطة المغلق. وإغلاق النص ممارسة لاهوتية، والسلطة المستبّدة مقدّس لا يعرف الخطأ، والمقدّس لا يظهر بل يتجلّى، ولا يتعلّم بل يُعلّم، ولا ينحرف بل يقوّم الإنحراف. يبدأ جدانوف من العقلانية وينتهي إلى اللاعقلانية.

يبدأ المنفلوطي بمرجع لاهوتي أساسه مرتبية مطلقة، ويبدأ جدانوف بمرجع انساني تعيد السلطة إنتاجه فيأخذ شكل المرتبية المطلقة. تخلق السلطة الأديب، ويخلق الأديب بطله الإيجابي، ويطمح البطل المكتوب إلى خلق الإنسان القارىء على صورته، سلسلة من الخلق أساسها الفرق والاختلاف، والسلطة هي المختلف المطلق لأنها الخالق الأول، ولهذا يسعى جميع الكتّاب والفلاسفة والسياسيين السلطويين إلى تقليد أسلوب ستالين، مع مفارقة ساخرة، كما يقول جورج لابيكا، هي أن ستالين لا أسلوب له [٣٠]. إن محاولة الجميع تقليد أسلوب لا وجود له ترمي أمامنا مباشرة بمقولة الغامض، الذي يتمّ القبول به، بدون برهان عقلاني. والإعتراف بالغامض، الذي يجب تقليده، اعتراف بجبروت المقلَّد (بفتح اللام) وبؤس ولا تناهي المقلِّد (بكسر اللام) وهكذا نصل إلى دائرة اللاهوت كاملة، حيث تصبح المقاربة العلمية صالحة لدراسة اللاهوت الكلاسيكي واللاهوت الحديث، في شكله الإستبدادي، في الفكر والسياسة.

لا يستطيع «المؤمن» أن يشرح مشاعره إزاء «العالي» الذي يقدّسه إلاّ

---

(٣٠) G. LABICA: le marxi Sme - Lenini Sme. Paris, Eds: B. Hui Sman P: 61.

إذا استعار اللغة المقدّسة. يرجع «المؤمن» إلى كتابه، ويعود تلميذ أو تلاميذ جدانوف إلى كتابه أو كتابهم المقدّس، حيث يتم طباعة «**مسائل اللينينية**» لستالين، **٢٣٨** مرة، في عام ١٩٤٩، ويُترجم إلى **٥٢** لغة، ويكون عدد النسخ **١٧ مليون** نسخة، علماً أن هذه الطبعة هي الحادية عشرة للكتاب المذكور (٣١). ومثلما كان المثقفون الشيوعيون يحاولون تقليد أسلوب ستالين، فإن **سعيد الأفغاني** يعتبر كل تجديد للغة العربية إثماً، لأن مرجع البلاغة الوحيد هو القرآن الكريم (٣٢). والاقتراب من لغة ستالين، والإجتهاد في فعل ذلك، يتضمّن الاعتراف بتميّز هذه اللغة واختلافها، أي يصفي عليها صفة فوق ـ إنسانية، صفة المقدس حيث: «لا عيناً رأت، ولا أذناً سمعت، وما لم يخطر على قلب بشر» (٣٣).

ويسير عالم المنفلوطي هادئاً فوق مياه الأحزان إلى غاية تصل إليه ولا يسعى إليها، وان وصلت كفكف دمعه واستراح. ويسير عالم جدانوف فوق مياه الفرح إلى غاية قادمة وتضاعف الفرح. يستقيل التاريخ والسببية والواقع في العالم الأول، كما في الثاني، مع فرق بسيط: يبكي المنفلوطي في البداية ويدمن الدموع ويكون راسخاً في حزنه، أما قارىء جدانوف فيفقد فرح البداية في أسى النهاية، فيتشتت، وقد يستقيل، لأن عليه أن يُدمن على ما لم يدمن عليه.

قال **ماركس** في شبابه: «إن نقد الدين هو شرط كل نقد» وجاءت

---

(٣١) **G. LABICA.** op. cité. P: 60.

(٣٢) **سعيد الأفغاني**: الموجز في اللغة العربية. دار الفكر. بيروت، ١٩٧٧. ص: ٥.

(٣٣) **Michel Meslin:** Pour une Science des religiona. Seuil. Paris, 1973. P: 72.

الستالينية لتبعث بدين جديد . ويكون على الماركسية أن تبدأ من جديد ، وبشكل جديد ، أي أن تتحرر من اللاهوت ، الذي أصبحته .

إذا كانت الماركسية تنفي المنفلوطي نظرياً ، فإن أشكال ممارساتها ، أحياناً ، تجعل من المنفلوطي ضرورة.

(مواقف : ١٩٨٨)

القسم الثاني

قول الايديولوجيا وقول الواقع:
اضاءة نظرية

ـ ٥ ـ

الثقافة والطبقات الاجتماعية

يبدو سؤال **الأدب** الطبقي أو **الأدب** والطبقة بسيطاً في مقاربته الأولى، أو لنقل بسيطاً في المقاربة البسيطة. يبدو بسيطاً حين يقسم الأدب إلى اتجاهات تساوي في عددها عدد الطبقات الاجتماعية المفترضة، ويأخذ عندها ثلاثة أسماء: الأدب **البرجوازي**، الأدب **البرجوازي الصغير**، الأدب **البروليتاري**. وإن ظفرت المقاربة البسيطة بنـزعـة ميكـانيكيـة متقشفة، اختُزلت الأسماء إلى اثنين، وتُرك الثالث معلّقاً، وعندها نقف أمام اتجاهين من الأدب: **البروليتاري والبرجـوازي**، وتتطـابـق هـذه القسمة مع قسمة العالم إلى طبقتين تتصارعان على المستوى العالمي هما: البرجوازية والبروليتاريا.

تنهض المقارنة البسيطة على تصوّر محدّد هو: **الثنائية**، الذي يرى في

العالم كلاً من العلاقات المتعارضة، والمستقلة عن بعضها استقلالاً كاملاً، حتى نكاد أن نظن أن هذه العلاقات لا تشكّل وحدة متناقضة صفتها الأولى الانقسام المستمر، بل هي جملة من العلاقات المتراصفة التي ولد كل منه وتطور بمعزل كامل عن العلاقات الأخرى، فالطبقة العاملة تنبثق عن جوهرٍ بروليتاري قائم فيها، والبرجوازية تصدر عن جوهرٍ برجوازي، وتظلّ البرجوازية الصغيرة جوهراً هجيناً يبحث عن أصله الملوّث في محراب الطبقتين السابقتين. وقد تعيد هذه الثنائية، التي لا تنتبه كثيراً إلى معنى التاريخ والتناقض، القول ذاته في مجالات أخرى: البروليتاريا / البرجوازية، البنية التحتية / البنية الفوقية، العمل اليدوي / العمل الذهني، العلماء / الجهلة.. يظلّ تصوّر الثنائية أسيراً، بشكل أو بآخر، لتصورٍ آخر هو: الجذر أو الأصل، فأصل الطبقات يقوم فيها، وهي تكتفي بذاتها ولا تختلط بما هو خارج عنها، فهي ترفضه ولا تتأثر به. من نافل القول أن نقول: إن مفهوم الثنائية ضيّق بما فيه الكفاية، وهو لا ينطبق على المجتمعات الطبقية، إنما ينطبق فقط على الجماعات البشرية الضيقة مثل القبيلة والعشيرة والطائفة، ولا ينطبق أبداً على الواقع الطبقي، إذْ أن الطبقات الاجتماعية تسمح بمرورٍ حرّ لبعض الأفراد من طبقة إلى أخرى، وبعبورٍ واسعٍ لأفكار طبقة إلى طبقة أخرى.

يقود تصوّر الثنائية القائل بمفهوم «نقيّ» لطبقتين «نقيّتين» إلى مفهومٍ آخر أسيرٍ بدوره لتصوّرات «الجذر» و «التكوين الذاتي للعلاقة»، ونقصد بذلك مقولتَيْ: «الطبقة بذاتها» و «الطبقة لذاتها»، حيث تبدو الطبقة أشبه ما تكون بنطفة مصيرها المحتوم هو النمو والاكتمال، أو الانتقال من الجوهر إلى الوجود. فالطبقة، والعاملة منها بشكل خاص، موجودة بالقوة، ومرور الأيام كفيل بأن ينقلها من حالة

الخفاء إلى حالة التجلّي. إن الإشكال الأساسي في التصور السابق هو المسافة بين المفهوم والواقع، أو هو في قلب العلاقة الصحيحة بينهما، فالمفهوم لا ينطلق من الواقع بقدر ما يولّد الواقع من المفاهيم توليداً تعسّفياً، فتُخلق الطبقات حتى وإن كانت غائبة، وتتمايز إلى درجات التقطيع حتى وان لم تكن متمايزة، ويتم توليد الآداب الطبقية وقياسها بميزان الوهم الايديولوجي والانفعال السياسي.

إذا ابتعدنا، ولو قليلاً، عن غيوم الوهم وضباب الانفعال، نكتشف أن السؤال المطروح بالغ التعقيد، فالاقتراب من سؤال **الأدب الطبقي** هو الاقتراب من سؤال **الثقافة الطبقية** الأمر الذي يطرح مباشرة سؤالين أساسيين هما: ما هي **الطبقة** أولاً؟ وما هي شروط **التمايز** الطبقي التي يمكن أن تسمح بطرحٍ صحيح لأسئلة الثقافة الطبقية؟ ينبغي أن نقول منذ البدء: **إن البحث عن تميّز الطبقة العاملة في مستويات الاقتصاد والسياسة والثقافة بحث بالغ التعقيد، لأن هذا التميّز الشامل هو في بعض الحالات إفتراض نظري أكثر منه إمكانية فعلية**. لنقترب من السؤال أكثر.

يمكن أن يُقال: إن الوضع الاقتصادي هو المعيار الذي نحدّد بالإتكاء عليه حدود الطبقات، وعندها تصبح الطبقات: «مجموعات بشرية يمكن لبعضها أن يمتلك عمل الآخر، بسبب المكان المختلف الذي يحتله في بنية اجتماعية محددة»، فشكل الملكية إذن في اقتصاد اجتماعي محدّد هو المعيار الأساسي في تحديد الطبقات. بمعنى آخر: الطبقات الاجتماعية هي مجموعات بشرية واسعة تتميّز بمكانها الذي تحتله في نظام انتاج اجتماعي محدد تاريخياً، وبعلاقاتها بوسائل الانتاج، وفي دورها في التنظيم الاجتماعي

للعمل. وعلى الرغم من أن « المكان الانتاجي » هو الذي يُعرّف الطبقة، في التحديد الأخير، فإننا سرعان ما نرتبك حين نقف مباشرة أمام أطروحة جديدة تقول: لا تصبح الطبقة طبقة إلا حين تعي سياسياً مصالحها الطبقية، أي حين تنظِّم نفسها بشكل واعٍ من أجل أن تخوض صراعاً سياسياً، تدافع فيه عن مصالحها، ضد طبقة أخرى هي نقيضة لها بالضرورة. معنى هذا أن المعيار الاقتصادي لا يكفي وحده لتعريف طبقة، فهو يستدعي معياراً آخر هو الوعي السياسي. ومع أن المعيار أصبح أكثر وضوحاً، إلا أن الارتباك يعود من جديد، حين نقف أمام أطروحة غرامشي: « لا استقلال طبقي بلا استقلال ثقافي ».

إن الارتباك الذي نشير إليه هو ليس أكثر من إنكار الافتراض الواهم الذي يقول بوجودٍ نقيّ لطبقات نقيّة. فالطبقات ليست جواهر ثابتة، إنما هي سيرورة، تتكوّن وتتقدم، ويمكن أن تتراجع وتتهدم. أضف إلى ذلك أن الطبقة ليست وحدة متجانسة، فهي تتضمّن في داخلها التناقض والاختلاف، كما أن عناصر تميّزها لا تتسم بالتكافؤ أو بالتناظر. فيمكن للطبقة أن توجد سياسيا واقتصادياً ولا تحقّق وجودها الثقافي. ويمكن في شروط معيّنة أن يسبق الوجود الثقافي الوجود السياسي أو أن يفيض الفعل السياسي للطبقة عن حدود تعيينها الاقتصادي. تشير هذه الملاحظات إلى أمر واحد: إن مفهوم الطبقة هو مفهوم مجرّد ـ شكلي. ولا يمكن معرفة حدوده إلاّ إذا طُبّق على وضع اجتماعي محدّد، أي أن دراسة الطبقات والثقافات الطبقية لا تعطي نتائج علمية إلاّ إذا طُبقت على تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محدّدة، إذْ لا يمكن، على أية حال، دراسة الوضع الثقافي بدون دراسة نمط الانتاج وشكل الدولة وتمايز الطبقات وأشكال الصراع الطبقي الفعلية القائمة في مجتمع محدد اقتصادياً.

إن المقدّمات السابقة لا معنى لها على الإطلاق إن لم ندرك أن الطبقة لا وجود لها إلاّ في علاقاتها مع الطبقات الأخرى، فالطبقات لا تتعرّف فرادى بل في علاقة التناقض الاجتماعية التي تضع طبقة في مواجهة طبقة أو طبقات أخرى، أي أن الصراع الطبقي هو الذي يحدّد وجود الطبقات وليس العكس، علماً أن كل صراع طبقي هو صراع سياسي أولاً. إذا رجعنا إلى (بولانتزس) نجده يقول:

«لا يمكن تصوّر الطبقات الاجتماعية إلا كممارسات طبقية، وهذه الممارسات قائمة في المجابهات والتي تشكل في وحدتها حقل الصراعات الطبقية». لا يمكن إذن دراسة الممارسات الطبقية، والثقافية منها، إلاّ كممارسات متصارعة في حقل الصراعات الطبقية، والمكوّن من علاقات متعارضة، ومن علاقات متناقضة. فدراسة الطبقات والثقافات الطبقية تعني أولاً وأخيراً دراسة العلاقة الاجتماعية التناحرية القائمة بين هذه الطبقات. إن التأكيد على مفهوم الصراع بين الطبقات، في جميع المستويات، والثقافية منها، لا يعني أبداً علاقة سكونية وثابتة بين طرفين متناقضين، إنما يعني أولاً جملة تحوّلات وتبدّلات ناتجة عن هذا الصراع، تؤدي إلى تقدم طبقة وتراجع أخرى، كما يمكن أن تؤدي، في شروط معيّنة، إلى تقدم ثقافة وتراجع أخرى. وعلى هذا فإن إنتاج الثقافة الجديدة يتم دائماً خلال عملية الصراع مع الثقافة المسيطرة، وعملية نقدها ومهاجمتها. وفي حقل هذه العلاقة تقوم الثقافة الجديدة بتجديد مفاهيمها وإيضاح تصوّراتها، وتقوم أيضاً بخلخلة ومحاصرة معايير الثقافة المسيطرة.

تحتاج الأطروحات السابقة إلى بعض الإيضاح حتى لا تنهدم بأدوات

التبسيط والاختزال. لا يعني القول بأن انتاج الثقافة الجديدة يتم دائماً خلال عملية الصراع الطبقي، أي في حقل السياسة، بأن السياسة هي المنتج الوحيد للثقافة، فقول كهذا يلغي الاستقلال الذاتي ـ النسبي للعملية الثقافية، ويُرجع تاريخ الثقافة إلى تاريخ السياسة.

إن الصراع الطبقي لا ينتج ثقافة إلاّ بمعنى واحد: إعادة ترتيب علاقات ثقافية قائمة فعلاً انطلاقاً من آثار الممارسة السياسية، فانتاج الثقافة في الحقل السياسي هو ليس أكثر من نقد الثقافة القائمة لذاتها من وجهة نظر الحقائق التي تولّدها الممارسات السياسية. فالممارسة السياسية، إذن، هي المرآة التي ترى فيها النظرية حدود صحّتها وأخطائها، الأمر الذي يعني أن حقيقة الطبقة، وهو تعبير غامض، لا تقوم إلا في ممارسات هذه الطبقة وفي آثارها في تحويل أو تثبيت واقع اجتماعي محدّد. هذا هو الإيضاح الأول. ويقول الايضاح الثاني: يختلف شكل العلاقة بين الثقافة والمستويات الاجتماعية وفقاً لدرجة تطور المجتمع الذي تقوم فيه والخصوصية التاريخية لهذا المجتمع. يبدو العامل الاقتصادي، مثلاً، شديد الوضوح في المجتمعات البدائية، وقد يبدو المستوى الايديولوجي حاكماً للعملية الثقافية في المجتمعات المأزومة والمهزومة والمقهورة، حتى يكاد الفكر أن يبدو خالقاً للواقع والهزيمة والانتصار. أما في المجتمعات المتقدّمة فإن حركة العملية الثقافية تبدو في منتهى التعقيد، ولا يمكن ردها ببساطة إلى هذا المستوى أو ذاك.

يحتجب المستوى الايديولوجي، مثلاً، في البلدان الرأسمالية المتطورة وراء جمالية السلعة، وقد يحتجب المستوى الاقتصادي وراء المستوى السياسي، وقد يحتجب المستويان وراء المستوى الايديولوجي، الذي يحقّق

هيمنة كاملة أو شبه كاملة عن طريق كلٍّ معقد من الوسائل والأجهزة. إن شفافية المستوى الايديولوجي وسهولة تحديده في مجتمع معيّن هي إشارة إلى تخلف هذا المجتمع أو نزوعه إلى التخلف.

ويقول الايضاح الثالث: إن الصراع بين ثقافتين لا يعني مطلقاً نفي أحدهما الكامل للآخر، فهو نفي وتفاعل في إطار محدد من موازين القوى السياسية والثقافية. فقد تستفيد الثقافة الصاعدة من كل المنجزات الايجابية التي حققتها الطبقة المسيطرة، وقد تكون الطبقة الأخيرة على مستوى عال من المكر والمرونة فتستوعب جملة عناصر إيجابية من عناصر ثقافة الطبقة الصاعدة. ويقوم الصراع التقافي بين طبقتين غالباً على منطق النفي والإحتواء، احتواء العناصر التي أصبح نكرانها معيقاً لتقدم ثقافة هذه الطبقة أو تلك، ونفي العناصر التي تهدّد الهوية السياسية ـ الثقافية لهذه الطبقة أو تلك. والثقافة الجديدة بأية حال، هي ليست أكثر من تحويل عناصر الثقافة المسيطرة في أكثر عناصرها تقدماً. ويصدر جديد هذه التقافة خلال عملية تحويل الثقافة القائمة من وجهة نظر المستجدات الاجتماعية. وكما لا تُرى الطبقات فرادى فإن الثقافات الطبقية لا تُرى فرادى أيضاً، فعملية الصراع، ومهما كان شكلها، تظل في دائرة التناقض، أي في دائرة تتضمّن النفي والتفاعل معاً. يقول **بليخانوف**: «والمليونير الأميركي، في الوقت الذي يسحق فيه السود، يشنف أذنيه بالإستماع إلى ألحان الجاز ذات الإيقاع المتأخر وإلى العنفوان البدائي لموسيقى الزنوج». ويقول **بالبيار**: «إن الماركسية هي أحد أشكال التحويلات النظرية لأكثر الأشكال النظرية تقدماً في الايديولوجيا البرجوازية، من وجهة نظر تجربة الصراع الطبقي الاقتصادي المحرّض عفوياً بسبب الاستغلال». ويؤكد **ريمون وليمز** أنه «من الغباء اعتبار أن

الثقافة البرجوازية ليست ضرورية للطبقة المناهضة لها». ويقول أيضاً: «إن نقاء ايديولوجيا الطبقة المسيطرة هو نقاء نسبي».

تؤكد المقدمات النظرية السابقة على أمرين: لا يمكن دراسة وضع الثقافة الطبقية، وبالتالي وضع الأدب، بمعزل عن الثقافات الطبقية القائمة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى: لا يمكن دراسة وضع الثقافة الصاعدة بمعزل عن علاقاتها بالثقافة المسيطرة لطبقة مسيطرة قائمة في تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محدَّدة.

وفي الأمر الأول كما في الثاني لا يمكن بناء نظرية في الثقافة، وبالتالي في الأدب، بدون بناء نظرية في التاريخ تحدّد شكل الطبقات وحدود تمايزها ووظيفتها الموضوعية في توحيد المجتمع أو في إبقاء أو إنتاج تفككه. إن وضع وإشكالية الثقافات المتصارعة في نمط الانتاج الرأسمالي الكلاسيكي مختلف عنه في نمط الانتاج الرأسمالي التابع. فلا يمكن دراسة تشكّل الثقافة بدون دراسة تشكل الطبقات الاجتماعية، لأن شكل كل انتاج ثقافي يندرج في علاقات اجتماعية محددة تاريخياً. يرتبط شكل الثقافة بأشكال تطبيقها وبالطبقة المحددة تاريخياً التي أنتجتها، أي لا نظرية في الثقافة بدون نظرية في الانتاج والدولة، أي أن كل أثر ثقافي لا يُشرح ولا يستبين إلا من خلال العلاقات الثقافية ـ الاجتماعية، أي من خلال تاريخ تشكُّل الطبقات وتمايزها. إن غياب النظرية التي تبني مفهوم الدولة في نمط الانتاج الذي تقوم فيه يجعل كل مقاربة للانتاج الثقافي في أشكاله كلها مجرّد تذهين مبتسر أو تأويل ايديولوجي ضليل أو تجريد ضليل أو تجريد فارغ لا يعرف التحديد. ولهذا تبدو بعض الأطروحات النظرية كاملة الوضوح حين تكون كاملة التجريد، فإن اقتربت من واقع محدد

انقشع الوضوح تاركاً مكانــه كــل امكــانــات الإرتبــاك. لنقترب مــن الأطروحتين التاليتين الصحيحتين في شكلهما المجرد. الأطروحة الأولى: **الثقافة هي الكل العضوي للمعرفــة والقـدرة والسلـوك التي تميّـز المجتمع كله أو الطبقة المسيطرة فيه على الأقل.** هذا النظر لا معنى له بدون معرفة الشكل التاريخي للطبقات المتصارعة التي تكوّن هذا المجتمع. الأطروحة التانية: **لا تتحدد الهيمنة التقـافيـة بـأشكـال أدواتها التي تجعلها مسيطرة، بل تتحدد أولاً بأشكال الأدوات المناهضة لها، أي لا تتحدد إلاّ في أشكال تحوّلاتها في عملية الصراع الاجتماعي.** هذا القول لا معنى له أيضاً بدون دراسة الطبقات في تحديداتها الاقتصادية والسياسية والايديولوجية.

السؤال الآن: كيف تتكون ثقافة طبقة؟ ينبغي القول منذ البدء أن تاريخ تكوّن الطبقات لا يعرف التماثل، فلكل طبقة تاريخها الخاص في أشكال صعودها وتراجعها أو سقوطها أيضاً، ولهذا فإن تكون الثقافة البرجوازية يختلف عن المسار الذي يمكن أن يسمح (أو لا يسمح) بتكوّن الثقافة البروليتارية. وفي الحالين، فإن تشكل الثقافة الطبقية لا يتم إلاّ خلال مسار تاريخي طويل يتصاعد عند اقتراب سقوط الطبقة المسيطرة، علماً أن سقوط طبقة سياسياً لا يعني سقوطها ثقافياً بالضرورة.

يقول ريموند وليمز: «الأسلوب هو الطبقة»، ثم يكمل قوله فيقول: «لكن الأسلوب لا يولد مع الطبقة فهي تصل إليه بطريقة معقدة جداً»، وهذا هو حال الثقافة البرجوازية التي تكوّنت كـأثـرٍ لجملـة كبيرة مـن التطورات خلال قرون عدة، أو كأثر لسلسلة متصلة من الثورات. وقد عَبَرت هذه الثقافة، قبل أن تأخذ شكلها المتميّز، كل أقمطة الثقافة

القديمة وغيّرتها. ويمكن أن نجد تأكيداً لهذا القول عند **بليخانوف** وتروتسكي، يقول **بليخانوف**: « إن كانت البرجوازية، التي تطورت على امتداد قرون عديدة في رحم المجتمع الاقطاعي، قد أتيحت لها الإمكانيات وأوقات الفراغ لتبتدع أدبها وفنها، فليس كذلك هو شأن البروليتاريا. لقد كانت البرجوازية في ظل النظام القديم غنية وقوية، وان كانت متأخرة عن النبالة والاكليروس: فكانت تشتري وتشجّع وتحفز الأعمال الأدبية والفنية التي تترجم إرادتها في التحرر والانعتاق. أما البروليتاريا، الخاضعة للاستغلال الرأسمالي، العائشة في عدم اطمئنان للغد، المهددة بالبطالة والمرض، اللامالكة من مورد غير قدرتها على العمل، فلا تستطيع، إلاّ عَرَضاً واستثناءً، أن تبتدع آثاراً تتجاوب وحاجاتها ». ويقول **تروتسكي**: « منذ زمن النهضة والإصلاح الذي خلق شروطاً ثقافية وسياسية في صالح البرجوازية في النظام الاقطاعي، وحتى زمن التورة الذي نقل السلطة إلى البرجوازية (في فرنسا) مرّت ثلاثة أو أربعة قرون نمت فيها قوى البرجوازية المادية والثقافية ». ويقول أيضاً: « وهكذا فإن السيرورة الأساسية لنمو الثقافة البرجوازية وتبلورها في أسلوب خاص بها كانت محددة بخصائص البرجوازية كطبقة مالكة ومستغلة. فالبرجوازية لم تتطور فقط مادياً في داخل المجتمع الاقطاعي،.. ولكنها كسبت المثقفين أيضاً إلى جانبها وخلقت أساس ثقافتها الخاصة بها (مدارس جامعات، أكاديميات، صحف، مجلات) قبل زمن طويل من امتلاكها السلطة ».

تتطور كل ثقافة طبقية في مسار مميّز لها يعكس أوضاعها الاجتماعية وحدود سلطاتها الاجتماعية أيضاً. ولهذا فإن القول بـ « أن الطبقة لا

تكتمل إلاّ إذا كان لها هوية ثقافية » هو قول في منتهى التعقيد، أو لنقل إنه احتمال يخضع إلى متغيرات عديدة، فالبرجوازية لم تكوّن ثقافتها إلاّ في قرون عدة، وكانت تركن في هذا إلى سلطتها الاقتصادية التي تتطلع إلى سلطة سياسية كاملة ترى في الثقافة عنصراً ضرورياً لها. أضف إلى ذلك أن أية ثقافة لا تصبح مسيطرة إلا حين تصبح الطبقة مسيطرة، أي تمتلك أجهزة الدولة وتكون في سلطتها حاملة لإمكانيات هيمنة موضوعية، أي أن السيطرة، لا تأتي عن جهاز الدولة بل عن قدرة الطبقة المسيطرة أن تكون تعبيراً، ولو بشكل غير متكافيء، لمصالح قطاعات واسعة من الشعب أو لنقل: إن أشكال السيطرة والخضوع تتوافق بشكل دقيق مع سيرورة التنظيم الاجتماعي، فالسيطرة ليست مجرد إسقاط لأفكار الطبقة المسيطرة او انعكاساً بسيطاً لرغباتها الذاتية. فهي تستجيب لحاجات موضوعية قائمة فعلاً في المجتمع. إن تعقّد مسار التكوّن الثقافي الطبقي هو الذي يجعل من مسألة: **الثقافة البروليتارية** سؤالاً ملغزاً. فالشروط التي تعيش فيها الطبقة العاملة، لا تسمح لها بسلطة ثقافية مسيطرة، وحين تستلم السلطة فإنها تنتهي كـ « بروليتاريا »، وتصبح طبقة مسيطرة تحكم باسم الشعب باسره. وقد يقال هنا إن استعمال كلمة: **ثقافة اشتراكية** مكان كلمة: **ثقافة بروليتارية** يحل الإشكال. لكن هذا الإفتراض غير صحيح لأن « نمط الانتاج الاشتراكي » هو مرحلة انتقالية بين الرأسمالية والشيوعية خاضعة لقوانين الصراع الطبقي. فالانتقال في ضوء الصراع يمكن أن يتقدم إلى الأمام أو يتراجع من جديد إلى طور الرأسمالية أو إلى الطور الذي انتقل منه المجتمع إلى مرحلة جديدة دعاها بـ: الاشتراكية. إن مفهوم « الثقافة البروليتارية » مشروع سياسي معارض، يأخذ شرعيته من موقفه المعارض للسلطة المستغلة القائمة، فإن انتقل من طور المعارضة إلى

طور السلطة انتهت وظيفته، وانتهى تماسكه أيضاً، لأن عليه أن يطرح مشروعاً ثقافياً جديداً في المجتمع الجديد الذي وصل إليه. وبهذا المعنى نقول: إن مفهوم « الثقافة البروليتارية » هو مشروع سياسي معارِض بدون أن يكون مشروعاً ثقافياً بديلاً، إذ أن شكله ووظيفته وامكانياته في المجتمع « ما قبل ـ الاشتراكي » تختلف عن شكله ووظيفته وامكانياته في: « المجتمع الاشتراكي ».

يبدو شعار « الثقافة البروليتارية » مزيجاً من الأخلاق واليوتوبيا، يسعى إلى تقريب المسافة بين الثقافة والفقراء، ولا يرى نفسه متحققاً إلاّ في زمن قادم، وفي التمسّك المستمر بالزمن القادم المفترض يحافظ على شرعيته، والزمن القادم لا يعطي شرعية بقدر ما يصون حلماً طوباوياً مشروعاً ومستمراً. إذا وضعنا المواقف الأخلاقية جانباً، نقول: إن ثقافة الأوساط الفقيرة فقيرة، والثقافة الفقيرة لا يمكن أن تشكل أساساً للثقافة الجديدة، طالما أن الثقافة الجديدة تتضمّن تملّك وتجاوز النزوعات الثقافية الأكثر تقدماً في المجتمع، ان الدفاع عن « الفقراء » لا يعني الدفاع عن ثقافتهم الفقيرة بل يعني فقط تحريض الفقراء وتنظيمهم لهدم الشروط الاجتماعية التي تجعل ثقافتهم فقيرة. ومن نافل القول أن نؤكد هنا: إن الثقافة تحتاج إلى جماهير مثقفة، أو بشكل أدق: لا يمكن إرسال الثقافة بشكل صحيح إن لم يتم استقبالها بشكل صحيح. وقد يقال هنا ومباشرة: إن الوعي السياسي الناتج عن العملية النضالية هو الطريق إلى الثقافة بالمعنى العام لأن النضال الاجتماعي هو شكل من أشكال الثقافة. هذا القول صحيح، لكنه ناقص، فهو صحيح لجملة اعتبارات أولها أن الممارسة أساس المعرفة، أو أن الممارسة في علاقتها بالوعي تأخذ موقع الأولوية، وثانيها أن التجربة المعاشة هي الحقل الذي يبرهن عن صحة الأفكار أو خطئها، وثالثها أن

الشخصية لا تتكوّن إلاّ في إطار الفعل الجماعي الواعي، والنضال السياسي للطبقة العاملة هو هذا المجال المشار إليه. بعد هذه الاعتبارات يمكن الإشارة إلى بعض العناصر الجديدة، التي تكمل هذه الاعتبارات وتعطيها وضوحاً: إن التنظيم السياسي (الحزب) الذي يرفع راية طبقة، والطبقة العاملة لا تشذّ عن ذلك، لا يستطيع أن يعبّر عن هوية هذه الطبقة، أو يدعي أنه طليعتها الواعية، إلاّ بقدر ما يدفع هذه الطبقة إلى مجال الصراع الطبقي المتجدّد. لذلك فإن وجود حزب ينتمي نظرياً إلى طبقة لا يعني بالضرورة أن الطبقة حققت استقلالها السياسي أو وعت ذاتها كطبقة، كما يقال. ويقول العنصر الثاني: لا يصدر الوعي عن الصراع الطبقي إلا إذا كان من يمارس الصراع واعياً لأهدافه القريبة منها أو البعيدة، فالعفوية العمالية لا تساوي الوعي النظري، كما أن الشعور بالفقر لا يعني الوعي الطبقي. وينتج عن ذلك: أن الطبقة لا تبدأ بوعي ثقافتها، أو لا تبدأ بانتاج ثقافتها، إلاّ حين تبدأ بممارسة العمل الثقافي كأحد أشكال الصراع الاجتماعي. أما العنصر الثالث، وهو الأكثر أهمية، فإنه يمايز بين الوعي والمعرفة، فالوعي بظاهرةٍ لا يساوي بالضرورة معرفتها، كما أن الوعي الجديد يستلزم معرفة جديدة.

تثير العلاقة بين الوعي الطبقي والمعرفة النظرية السؤال الأكثر ارتباكاً في تاريخ الطبقة العاملة، إذْ أن هذه الطبقة لا تستطيع أن تمارس سياساتها بشكل صحيح بدون عِلْمٍ نظري، لا تستطيع انتاجه موضوعياً، وعليها أن تستورده من المثقفين الذين يدافعون سياسياً عن الطبقة العاملة. دور المثقفين في إطار الطبقة العاملة إذن، هو القيام بترجمة معرفية للوعي الطبقي أو الغريزة الطبقية، وإعطاء هذا الوعي أو تلك الغريزة، في الوقت ذاته، متكأ نظرياً، أي علمياً. لا يستقيم هذا الدور إلاّ باندماج عضوي

بين المثقفين والعمال، يختزل المسافة بين الموقع الاجتماعي الذي يخوض فيه العامل صراعه والمرجع الاجتماعي الذي يعود إليـه المثقـف في كتـابتـه. السؤال هنا هو حدود التقاء وفراق العامل والمثقف، على الرغم من وحدة الهدف السياسية. فمن ناحية نظرية، تتم صياغة الثقافة الطبقية في حدود الإلتقاء الفعلي بين الطبقة ومثقفي الطبقة، بين ايديولوجيا المثقف والآثار الايديولوجية الناتجة عن الصراع الطبقي.

يُنتج الصراع الطبقي آثاراً ايديولوجية، لكن تحويل هذه الآثار إلى نسق معرفي، إلى جهاز نظري، لا يكتفي بآثار الصراع، بل يستند إلى تاريخ محدَّد من المعرفة، أي أن انتاج المعرفة لا يكتفي بـ « العفوية العمالية » أو بـ « النضال العمالي الواعي »، بل يعود إلى تاريخ معرفي محدّد ليعيد صياغته من وجهة نظر الآثار الايديولـوجيـة النـاتجة عـن الصراع الطبقي. علماً أن كل صراع طبقي هو صراع سياسي أولاً. وعلى هذا فإن الطبقة لا تنتج ثقافتها بدون مثقفين، كما أن المثقفين لا ينتجون ثقافة طبقية في شروط الغياب السياسي للطبقة. إن هذا التكافل هو الشرط الموضوعي لا نتاج ثقافة طبقية، علماً أن الوضع الطبقي للثقافة لا يمكن أن يُدْرَك إلاّ في علاقاتها بالثقافات الطبقية الأخرى، في الصراع الطبقي الثقافي، الذي يجعل الثقافات المتصارعة تنزاح عـن وضعهـا بـاستمـرار. يهدف التأكيد على « تكافل » أو « اندماج » الحركة العمالية والمثقفين في إطار الصراع الطبقي إلى أمر أسـاسي، هـو: عـدم الوقـوع في النـزعـة الشكلية، التي تفصل فصلاً تاماً بين اليدوي والذهني أو النظري والعملي كما لو كان دور المثقف هو تنظير تجربة الطبقة العاملة بدون الإقتراب منها. فالصراع الطبقي يوحّد الطرفين، كما أن التجربة اليومية المعاشة للعامل لا تختلف كثيراً عن تجربة المثقف في المجتمع الطبقي. الأمر الوحيد

الذي يختلف بينهما هو شكل تفكير التجربة، الذي ينوس عند العامل بين الغريزة الطبقية والوعي الطبقي، ويأخذ عند المثقف شكل الوعي والشرح والنقد والمحاكمة.

تتكوّن الثقافة العمالية، نظرياً، في مرجعين يتوّحدان رغم التناقض الذي يحكمهما أحياناً، المرجع الأول هو: التجربة اليومية المعاشة التي تتحقق فيها علاقات التناقض التي تقوم بين العمال والطبقات الأخرى، فالوعي الطبقي لا يتشكل كوعي سياسي إلاّ خلال العملية النضالية ضد الأعمال القمعية والاستغلالية الموجهة ضد الطبقة العاملة، أي أنه يتشكّل في حقل الممارسات السياسية المشروطة بنمط الحياة والانتاج وشكل الدولة وأشكال السلطات الاجتماعية. المرجع الثاني هو: تاريخ المعرفة النظرية الذي تُعاد صياغته من وجهة نظر المستجدّات الاجتماعية، ومن وجهة نظر ميزان القوى الايديولوجي، وأشكال الانتاج والاستقبال الايديولوجيين. معنى ذلك أن الثقافة العمالية لا تتكوّن ولا تتحرك في الفراغ، فهي تبدأ من الزمن الحاضر، وهي تصل إلى الجديد بمقدار ما تحاصر مفاهيم الثقافة المسيطرة وتكشف تناقضاتها الداخلية، وتبرهن عن عجزها على تقديم شرح صحيح لظواهر الحياة الاجتماعية، فبقدر ما تنبني الثقافة الجديدة تنهدم الثقافة المسيطرة.

إن كلمة «الجديد» في الثقافة مثقلة بالإلتباس، فالجديد لا يبدأ من الصفر بل من القائم، يأخذ من القائم أشياء ويهدم فيه أشياء أخرى. فالثقافة ليست مجرد بنية فوقية وليست تجريداً ذهنياً للشروط الاجتماعية والاقتصادية، إنما هي جزء من الواقع وتتشكّل فيه، وكل جديدها هو نقد الثقافة المسيطرة من وجهة نظر المعاش، وإظهار الفراق بين الفكر

والواقع ، بين تماسك الفكر الوهمي وتهافت تطبيقه . وحين نوميء إلى نقد الثقافة المسيطرة ، فإننا لا نقصد بذلك رفض هذه الثقافة ككل ، فالثقافة المسيطرة ليست متجانسة دائماً ونقية ، فهي كلٌّ لا متجانس من العناصر ، وعلى الثقافة الجديدة أن تستوعب العناصر الإيجابية . يضاف إلى ذلك نقطة أخرى : إن الجديد التقافي ، مهما كانت جدّته أو توهّم ذلك ، يظل انعكاساً لواقعه ومرآة لحدوده التاريخية ، أو لنقل : إن كل جدّته لا تعني أكثر من كونه فكراً انتقالياً ، يحمل الجديد والقديم معاً ، ويحتاج بالتالي إلى سلسلة طويلة من النقد الذاتي كي يصبح جديده أكثر من قديمه ، وبدون هذا يعود فينهزم تحت وطأة القديم الذي يحمله . ويعني هذا بكل بساطة ما يلي : إن الصراع الطبقي لا يقوم فقط بين الجديد والقديم بل يتم أيضاً في إطار الفكر الجديد نفسه ، وقد يؤدي هذا الصراع إلى دفع الفكر أو هزيمته وفقاً لميزان القوى السياسي في داخل الفكر الجديد ، أو الذي يريد أن يكون جديداً .

إذا كانت كل ممارسة فكرية لا تتحدّد إلا بشكل التاريخ الاجتماعي الذي تقوم فيه . فإن كل محاولة لدراسة الأدب العربي الحاضر وأشكال النقد المرتبطة به تظل مستحيلة ، أو كاملة الهشاشة ، إن لم تنطلق من مفهوم واضح للعلاقات الاجتماعية القائمة : نمط الانتاج ، شكل الدولة ، تمايز الطبقات الاجتماعية . أمام هذه الأطروحة ينكفىء النقد ويتراجع ويدرك خشونة الأرض التي يزحف فوقها ، فالمجتمع العربي لم يزل خاضعاً لسلسلة من المفاهيم التي تنوس بين التجريب والتجريد النظري اللامحدّد : نمط الانتاج الكولونيالي (**مهدي عامل**) ، رأسمالية الدولة ، مرحلة التراكم الرأسمالي (**عصام الخفاجي**) ، البرجوازية التابعة ، مرحلة التطور اللارأسمالي ، الأنظمة ذات التوجه الاشتراكي ، البلدان ذات أنمطة الانتاج

المتعددة، البرجوازية الطفيلية... وكما يقوم الواقع في هذه الدراسات وراء حجاب من الضباب، فإن الطبقات الاجتماعية التي تقوم فيه لا تبدو واضحة الملامح، فالدكتور **محمد أنيس** يرى، مثلاً، أن البرجوازية المصرية قد نشأت من الزراعة ولم تنشأ من مجال التجارة والصناعة، بعكس البرجوازية الأوروبية، ويضيف إلى ذلك أن: «مجالاً هاماً من مجالات البرجوازية المصرية كان بيروقراطية الدولة». أما **د. عبد العظيم رمضان** فيرى أن: «نمو البرجوازية المصرية كان مرتبطاً بتصفية الاستعمار الأجنبي وانهيار العناصر الأجنبية الحاكمة، وليس مرتبطاً بانهيار الاقطاع». إن نقص الوصوح في تعيين تشكّل الطبقات وتمايزها هو الذي يدفع **عبد العظيم رمضان** إلى أحكام تحتاج إلى الكثير من التدقيق، فهو يجعل من المثقفين طبقة أولاً: «انتقال القيادة الفكرية من يد طبقة مشايخ الأزهر إلى يد الطبقة المثقفة الجديدة، بما ترتب على ذلك من الآثار الايديولوجية والسياسية. وفي هذا الفصل ندرس تطور هذه الطبقة السياسي والايديولوجي والاقتصادي». (انظر كتاب: صراع الطبقات في مصر ١٨٣٧ / ١٩٥٢). وبما أن المثقفين يشكلون طبقة فإن هذه الطبقة تقف فوق كل الطبقات الاجتماعية: «إن الأصول الاجتماعية للانتالجنتسيا في هذه المرحلة كانت أصولاً عريضة تشمل كافة الطبقات الاجتماعية. ص: ١٤٢». وإذا كان شكل تكوّن الطبقات لا يزال ملتبساً، فإن هذا الالتباس يسحب ذاته على الحاضر، وما موقف الماركسيين العرب من ثورة عبد الناصر إلاّ برهاناً على هذا الالتباس، حيث ياخذ الحكم الناصري سلسلة من الصفات: رأسمالية الدولة، حكم البرجوازية الوطنية، حكم البرجوازية الصغيرة، تحالف البرجوازية الكبيرة والمتوسطة، حكم الطبقة المتوسطة... (انظر **قضايا فكرية**، العدد الأول). إن عدم القدرة على

تحديد طبيعة النظام الناصري بشكل دقيق يتضمّن بالضرورة عدم القدرة على تحديد وضع الطبقات في مصر وسيرورة هذه الطبقات أيضاً.

يصدر الإشكال الأساسي عن الخلط بين الواقع والمفاهيم بحيث لا تظهر الطبقات في النظرية كما هي موجودة في الواقع الموضوعي، بل تظهر كما يمليها التصوّر النظري التخطيطي.

وينزع هذا التصور إلى خلق ثلاث طبقات متمايزة في جملة المستويات هي: البرجوازية، البرجوازية الصغيرة، الطبقة العاملة. وإن تابع هذا التصور منطقه ربط بين البرجوازية والرجعية وبين الطبقة العاملة والثورة واعتبر البرجوازية الصغيرة قوة تنوس بين الطبقتين الأساسيتين. يتعامل التصور النظري المجرّد مع واقع مفترض، وقد يأخذ افتراضه، أحياناً، شكل التجهيل، وهذا التصور لا يحل المشاكل الاجتماعية الفعلية، إنما يخلق مشاكل غير قابلة للحل، فهو يصنع الواقع كلما عجز عن تحليله.

يتكشّف الموقف النظري المبتسر في عدة مجالات، ومنها الأدب والنقد الأدبي، وأهم سماته «النمذجة المطلقة»، فتنقسم شخوص الرواية إلى ثلاث شخصيات، الشخصية الثورية التي تواجه شخصية رجعية، وشخصية البرجوازية الصغيرة المتذبذبة التي لا تأخذ موقفاً إلاّ على ضوء نتيجة الصراع بين الطرفين الأساسيين.

تفترض «النمذجة» وجود طبقة عاملة فاعلة سياسياً، فإن لم تجدها ساوت بين الطبقة العاملة وحشد مبهم مبعثر الملامح اسمه: الفقراء. ولا يكتمل الإفتراض إلاّ بوجود «النقيض» الذي هو أحد مشتقات البرجوازية المفترضة. ولعل صورة «الفقراء» هي الملاذ الأكثر سهولة

لأنها تخفي عدم معرفة الواقع وراء مقولة أخلاقية مقبولة لا يكذبها الواقع تماماً، ومن هنا نجد صورة « اللاز » عند **الطاهر وطار**، و « المومس » عند **نجيب محفوظ**،والبطل المنتظر في « تجليات الغيطاني »، والحشد المبهم في « مسافات » **إبراهيم عبد الحميد**.... بالتأكيد أن الروائي في ركونه إلى صورة « الفقراء » يبحث عن حل فنّي لمسائل الواقع المعقد، لكن هذا الحل لا يصح دائماً، خاصة حين يبدو « الفقير » نموذجاً واعياً لذاته وبذاته في شروط موضوعية تنكر عليه وعيا مستقلاً.

وكما « تنمذج » الرواية، في بعض أشكالها، شخوص الواقع، يأتي بعض النقد، وهو ماركسي الرغبة غالباً، فينمذج الكتابات الروائية: الرواية الرجعية، الرواية التقدمية، رواية البرجوازية الصغيرة. يرتكب هذا النقد جملة أخطاء: فهو يفترض تمايز الطبقات الاجتماعية تمايزاً كاملاً، بل مطلقاً، على جميع المستويات الاجتماعية، ويكاد يعتقد أن لـ « الأغنياء » روايتهم كما لـ « الفقراء » رواية. ويستريح بعد التمايز إلى حكم فقير يساوي بين دور الطبقة التاريخي والقيمة الفنية لروايتها. وقد يصل إلى اللاهوت حين يعتقد أن: بداية فن جديد لطبقة جديدة هو نهاية فن الطبقة التي سبقتها، فكأن الدخول إلى « مملكة الحرية » التي تدعو إليها الثورة الاشتراكية هو نهاية لعصر: فن ما قبل التاريخ الانساني.

إن دراسة الثقافة ودراسة كل الأشكال الايديولوجية، والأدب شكل ايديولوجي، لا تتمّ إلاّ في حقل السلطات الثقافية القائمة في المجتمع، وفي ميزان القوى الايديولوجي المحدّد تاريخياً، فالثقافات الطبقية لا تستدعي تمايزاً طبقياً شكلياً أو حقيقياً، بل تستدعي أولاً حضوراً ثقافياً طبقياً، يتجلى في المنظور الايديولوجي العام وفي شكل الممارسات اليومية أيضاً. أو

لنقل: إن الثقافة الطبقية لا تكون حاضرة إلاّ بقدر ترجمتها في أشكال السلوك اليومية أي حين تنتقل من مستوى النظر والنظرية المكتوبة إلى مستوى الفعل اليومي والممارسة اليومية.

وإذا كانت الرواية «الصحيحة» تنطلق من صراع الحاضر في سيرورته التاريخية وفي أشكال نزوعه، فإن نقد الرواية يبدأ بصراع الايديولوجيات، لا من حيث هي تعبير مبتسر لمواقف سياسية شكلية، إنما من وضعها كممارسات مختلفة تنتمي إلى أزمنة تاريخية مختلفة. إن مسافة الاختلاف بين هذه الممارسات هي التي تسمح بالحديث عن ثقافات طبقية وعن أشكال من الكتابة جديدة، أو قديمة أو انتقالية.

(دمشق: ١٩٨٦)

□ مراجع الدراسة:

١ - **B. Balibar:** cinq études du materialisme historique. Paris, Maspero, 1974, P: 247.

٢ - Dictionaire Critique du Marxisme, sous la direction de:- Georges Labica. P.4.F. 1982. P: 833.

٣ - **G.Lukacs:** Histoire et Comscience de Classe. Paris, Minuit, 1960, P.P: 67 - 107.

٤ - The philosophical Forum, vol: 111, Nos: 3-4, 1972; Boston University P.P 340 - 360.

٥ - entretien avec George Lukacs, Paris Maspero, 1969 P: 115.

٦ - Dictionaire critique. op. cite. P: 422.

٧ - **H. Cambieri,** P. Fraschina: Pour Une pratique Marxiste de la Philosophie, Coédition: Foundation Joseph Dacque Motte et Contradiction, Bruxelles, 1983, P.P: 50 - 56.

٨ - Dictionaire Critique. P. 192.

٩ - **L. Séve:** Une introduction à la Philosophie Marxiste. Paris, Editions, 1980, P.P: 302 - 306.

(١٠) ج - بليخانوف: الفن والتصوير المادي للتاريخ. بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧، ص ١١٣.

(١١) المرجع السابق، ص ٤٨.

١٢ - **Balibar:** cinq études... P: 247.

١٣ - **G. Vacca:** il marxismo e gli intelletuali Editori Riuniti. Roma, 1985, P.P: 74 - 87.

١٤ - **Jan Belkhir:** Les intellectuels et le Pouvoir, Paris, Anthropos, 1981, P. 115.

١٥ - **Leon Tvotsky:** Litera ture and revo lution Ann Arbor. university of Michigan. 1971.

ـ ٦ ـ

الادب الخطابي والاستقبال السلبي

من أجناس الكتابة التي تطفو طليقة على سطح الحياة الثقافية جنس قديم وجديد وله سطوة حراسها كثيرون، وهـذا الجنس هـو: **الأدب التحريضي**. وقد تبدو كلمة التحريض جديدة وإيجابية الملامح، وهدفها هدم ما تقادم وطارد الانسان، ولكن هذا الجديد الذي يريد استثارة الإرادات الهاجعة لا يلبث أن يلتقي بأدب قديم غايته النصح والإرشاد، فيتوحّد القديم والجديد في معطف الأدب الأخلاقي، أو في ما يمكن أن يسمى: **الأدب الخطابي**. ويقـوم هـذا الأدب على فـرضيـة لها شكـل البداهة: إن مرسل الخطاب ينشد خير المتلقّي الذي يستلم الخطاب. تحقّق الخطابة وجودها على الثقة البديهية التي يمنحها مستلم الخطاب إلى مرسل الخطاب. ثقة صامتة تقوم على عقد مشترك صامت أساسه الثقة، وضامن

العقد هو الحقيقة التي يقـول بها الخطـاب، والخير الذي ينشـده مـرسـل الحقيقة، إلى المستمع الذي يحتاج إلى حقيقة لا يعرفها بعد.

تدور الخطابة، إذن، في فضاء المعـايير المجـرّدة، تـرمـي إلى الخير، وتوحّد الخطيب والمتلقّي في لقاء هدفه القيم العليا، أو الانتصار الكبير، الذي إن مسح الخطاب عنه الغبار تجلّى واتضح. تطرح استراتيجية الخطابة أمرين. الأمر الأول هو: آلية الارسال والاستقبال، والثاني: علاقة القول المرسَل بالواقع الموضوعي. إذا اقتربنا من الأمر الأول نجد أن المعايير التي تقوم عليها الخطابة تفترض الاتفـاق المسبـق بين المرسِـل والملتقّـي، أي تفترض، ولو همساً، اختزال العلاقة إلى طرف واحـد، هـو صـاحـب الصوت الأعلى، أي المرسِل، الذي يرسل قولاً يساوي الحقيقة. وبسبب هذا فإن مستقبل (بكسر الباء) الخطاب يأخذه كما جاء، ولا يغيّر من علاقاته. لا يمس المتلقّي السلبي علاقات الرسالة، ولا يُخضعها إلى القياس والمحاكمة، طالما أن هدف الرسالة هو الخير وتعظيم القيم المجردة. ويقول الأمر الثاني: إذا كانت الاستراتيجية الخطابية تركض وراء عالم من الخير غير موجود، والوصول له ضروري، أو تلهث وراء عالم غائب، لن يطول غيابه بفضل نوايا الخطيب والخطابة، فإن هذه الاستراتيجية لن تدور بسبب هدفها إلاّ حول المعايير المجرّدة، حتى وإن أشارت إلى الواقع. ولهذا فإنها لا تتعامل مع مفاهيم النسبي والممكن، الذاتي والموضوعي، لأنها تعتبر أن قوة الخطاب تحقق كل العوالم الممكنة. إن الغرق والسقوط في القيم المجردة هو الذي يجعل الخطابة تنسى الواقع وتلغي دور المتلقّي، لأن الإعتراف بالواقع والمتلقّي يستلزم الإعتراف الحقيقي بإمكانات الواقع الموضوعي، وهذا يجعل الخطابة تبتعد عن منطقها، وتنتقل من المجرد إلى المحدد، وهذا مستحيل، لأنه يهدم الأسس التي تقوم عليها الخطابة قولاً

وكتابة. قد يدور السؤال حول الخطابة، مكتوبة كانت أم شفهية، وقد يدور حول الرواية الخطابية، التي تنحرف عن الجنس الأدبي الذي تتعرّف فيه، وتدخل في جنس آخر، منتجة في متاهة الضياع والانفعال كتابة انتقالية تنتسب إلى الرواية وتمارس الخطابة. فالخطابة، المكتوبة منها والشفهية، تختلف في أسلوبها ووظيفتها عن الفن الكتابي الذي يأخذ اسم الرواية، فأسلوبها يتفق مع وظيفتها، التي تتحدد أولاً وأخيراً باستنهاض الذات وتحريض الإرادة من أجل تغيير واقع مرفوض. الخطابة لا تقيس الذاتي بمعايير الموضوعي أو ترى حدود الذات في الواقع الذي يحكمها، إنما تسعى إلى تكبير العنصر الذاتي كي يصارع واقعاً بدون الإلتفات طويلاً إلى قدرة الذات وإلى سمات الواقع المطلوب دفنه. في هذه الحدود، فإن الخطابة، رغم نبل الهدف وشرعيته، لا تكترث بالمعرفة الموضوعية، ولا تقيم أسلوبها وفقاً لمعايير الموضوعية. لكأنها تستنهض «الروح» وتعبث بالعقل، أو تعبث بالعقل حتى يُتاح لها استنهاض الروح.

يقول **الأفغاني** مخاطباً شعب مصر: «انكم (★) معشر المصريين قد نشأتم في الإستعباد وربيتم في جحر الاستبداد... ولما صبرتم على هذه الضعة، ولما قعدتم على الرمضاء وانتم ضاحكون. تناوبتكم أيدي الرعاة ثم اليونان والرومان والفرس ثم العرب والأكراد والمماليك ثم الفرنسيس والمماليك والعلويين،...، وانتم كالصخرة الملقاة في الفلاة، لا حسّ لكم ولا

★) الاستشهادات مأخوذة من:

ـ محمد باشا المخزومي: «خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني»، دار الحقيقة بيروت، ١٩٨٠.

ـ «عبد الله النديم خطيب الوطنية» للدكتور علي الحديدي (سلسلة أعلام العرب. رقم ٩). المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والترجمة والنشر (لا يوجد تاريخ).

صوت. انظروا أهرام مصر وهياكل منفيس وآثار طيبة ومشاهد سيوة وحصون دمياط، فهي شاهد بمنعة آبائكم وعزة أجدادكم. هبّوا من غفلتكم. أصحوا من سكرتكم، انفضوا عنكم غبار الغباوة والخمول، عيشوا كباقي الأمم أحراراً سعداء أو موتوا مأجورين شهداء».

يقوم الإرسال الخطابي على الوصف وينسى التحليل، يرصد ظواهر السلب ولا يعرف التاريخ الذي أنتجها، أي أنه يرى الظواهر في الزمان، فالحاضر لديه زمن منقطع عما لا سواه، وإن كان له جذر فإنه بدوره زمان لا تاريخ له. وإذا كان التاريخ يتعامل مع العقل فإن الزمان يسوّي مشاكله مع الإرادة، ويتكيء على روح تهيم فوق الأزمنة، ولذلك فإنه يحفر عميقاً في مهاوي الروح بقدر ما ينقّب بعيداً في زوايا اللغة. تتجه الخطابة إلى المخاطب، ترسم حالة الشيء، وتلقي عليه الخطاب بصيغة الأمر والإلزام ويقترن الأمر بالتقريع، ويتبرّر التقريع بالهوان المطلوب تجاوزه، فكأن الخطابة لا توقظ الذليل إلا إذا ضاعفت ذلّه القائم، أو كأنها ترى القمع الشفهي ضرورة لتلمّس أبواب الحرية. إضافة إلى ذلك فإن الخطابة تدور بين حَدّي الإرتفاع والإنحطاط، الإرتفاع الذي كان أو سيكون والانحطاط الذي يكون أو سيكون. وبسبب ذلك فإنها تلجأ إلى المفاضلة والقياس، فتبالغ في تجميل الماضي كي تضيء بألوان البلاغة قبح الحاضر، أو تضاعف بشاعة الحاضر لترسم ضياء الزمن الذي يجيء. وفي الحالين فإن الخطابة لا تشير إلى مجتمع بديل. بل تومىء إلى زمن فاضل. فالإيماء إلى «أفضل العوالم الممكنة» هو غاية الخطابة، أو لنقل: إن أسلوب الخطابة لا يرى من الأزمنة إلاّ أفضلها، وهذا ما يجعل اللغة الخطابية تنحرف عن منطق المعقول إلى منطق اللامعقول.

ترى الخطابة الهدف المرغوب ولا ترى الوسيلة. ترى السلب ولا

تعرف مصدره ولا سبيل التحرر منه، فتظل حبيسة لمنطق التعاطف والتأسّي. يقول **الأفغاني**، وهو الديمقراطي الباحث عن صلاح الحال، مخاطباً الفلاح المصري: «عجبتُ لك أيها الفلاح، تشق الأرض بفأسك باحثاً عن رزقك. لماذا لا تشقّ بهذا الفأس صدور ظالميك؟». تنسى هذه الدعوة الصحيحة ان شق الأرض بقوة عضلية يبذلها فلاح فقير منسي في قرية ظالمة ونائية أهون بكثير من فعلٍ سياسي ينظّم الفلاحين ضد آلة قمع متوارثة محروسة بتحالف المعرفة والقوة المنظمة. إن هذا النسيان الموضوعي هو الذي يجعل من كلمات الخطابة قطرات ماء تمسح الغبار عن جبين الفقير المكدود ثم تتبخّر ويمحيها الهواء قبل أن ترتفع اليد المجهدة للتأكد من وجودها. استنكار وتنديد ينطق به الفقير في سرّه ويترجمه الخطيب ببلاغة الإحتراف، وكأن الخطيب هو لحظة بلاغية من لحظات الانسان الفقير لا أكثر.

ترى الخطابة الهدف البعيد والحال المقيم ولا ترى ما يربط بينهما، فتكتفي بالتعبئة وهز الأرواح. تطمح إلى الخير والحركة ولا تنتبه إلى الحقيقة، فللحقيقة منطق مختلف.. الخطابة فعلٌ يستجيب إلى الوازع الأخلاقي، ويعتبر الدعوة إلى الخير واجباً على كل نفس سليمة، تشعر به وتدعو إليه. يتعاطف الوطني المصري العظيم **عبد الله النديم** مع الفلاح الفقير، ويترجم شعوره بالتوجّه إلى الغني، فيقول: «انظر إلى ثوبه المهلهل ولبدته التي لا تستر يافوخه ورغيفه الذي لا تكسره قوتك ومِشّهِ الذي تعاف النظر إليه، وارقبه وهو يسقي الزرع والطين إلى فخذيه والشمس تشوي وجهه وجسمه، يقطع يومه في عذاب وعمل.... وهو صاحب الفضل عليك، وأنت لا تنظره إلاّ بعين المقت ولا تعامله إلا بيد الإهانة...» الخطابة، هنا، مناشَدة تبحث عن غيب مستتر اسمه الضمير،

وتسعى إلى لقاء سمح بين طرفين مجرّدين هما الفلاّح والغني، أو انها محاولة لاختراع حكم لا وجود له يرضى به الفلاح المجهول والغني الذي لم يأخذ وضعه وصفاته إلا من وجود الفلاح المجهول. إن الخطابة ممكنة بسبب صفة المجهول التي تحتضن الطرفين اللامتساويين، فإن انتقلا من وضع المجهول إلى وضع المعلوم أصبحت الخطابة مستحيلة.

إن الانتقال من المجهول إلى المعلوم يطرح مسألة الحقيقة الموضوعية، أي الشكل التاريخي للمجتمع الذي تدور فيه مقاصد الخطابة، ويطرح أيضاً «تعيين الخطاب» أي الأثر المادي للخطاب على مستقبله. وطالما أن الخطابة تضع مستقبل (بكسر الباء) الخطاب في صيغة المجهول، فإن الغاية المطلوبة تظّل في صيغة المجهول أيضاً، ويظل المعلوم الوحيد هو صاحب القول أو صاحب «الخطبة»، وان غياب التعيين يجعل الخطابة نموذج التعامل الإنفعالي مع العالم، الذي يستبدل معيار النفع بمعيار الحقيقة الموضوعية. الخطابة احتجاج بلاغي ـ انفعالي على حدث أو أحداث لا يمكن تعديلها وتغييرها بأداة الخطابة فقط، فتغيير الأحداث يستلزم معرفتها. وحديث الخطابة لا يكترث، دائماً، بحديث المعرفة. يقول **الدكتور علي الحديدي** في وصفه لدور صحيفة **عبد الله النديم** «الطائف»: «بيد أن الطائف خلال المعركة الحربية كانت سلاحاً من أسلحة الجيش المصري وهو سلاح الدعاية. وفي الحرب ومن أجل النصر يُستساغ ما لا يُستساغ في السلم، فلم يعد تحرّي الحقائق هو الغرض الأول للصحيفة بقدر تعبئة الشعب للقتال. وبث روح الشجاعة والثقة بالنصر في قلوب الشعب والجند، والتقليل من قيمة العدو بكل الوسائل» يرى هذا القول فاعلية الكلمة في السياق الذي تُكتب فيه، وسياق الحرب يستدعي التحريض، أي أنه يربط عدم «تحرّي الحقائق» بسياق لاهث يبرر

موضوعياً « كلمة القلب » المتوترة. إن المنطـق الداخلي للخطـابـة يـرى الحرب في سياقها وفي خارج سياقها فيصبح عدم « تحرّي الحقائق » هو القاعدة الذهبية التي تغمر كل الأزمنة، فتتناتج الأزمنة بدون انتاج المعرفة اللازمة لها.

تثير الخطابة فيما تثير مشكلة القارىء ومشكل التوجه إليه. حين تأخذ الكتابة شكل الخطابة فإنها تذيب الفروق بين القارىء والمستمع، أي تقلب وضع القارىء وتجعـل منـه مستمعـاً يقـرأ، أي تصـادر شروط القـراءة وتشوّهها. تتكيء الخطابة على المستمع الجماعي وتستنفر فيه القلب والأذن، وتتجه الكتابة إلى قارىء مُفْرد تحاوره في لحظة صمت وهدوء تنادي العقل وتصع القلب بين قوسين. إن الفرق بين الكتابة والخطابة هو الفرق بين المستمع والقارىء، وربما يكون هو الفرق بين من يعرف القراءة ومن يجهلها، أي أن الخطابة لا ترتبط بـ « سياق الأحداث » فقط، إنما لها صلة أيضاً بإمكانيات القراءة والكتابة في المجتمع. ولهذا أوصى **عبد الله النديم** « الشباب المتقف » بأن « يتقنوا فن الخطابة فهي أمضى سلاح وسط شعب أكثره لا يقرأ حتى يستطيعوا أن يتصلوا بقلوب الجمهور وينفذوا إليها فيسير وراءهم في الكفاح ». يبدو هذا القول واضحاً في تحديد معنى الخطابة، فهي فن ضروري للتعامل مع شعب لم يتيسّر له التعليم بالقدر الكافي، ووسيلة إلى النفاذ في القلوب، وأداة لدفع الشعب إلى الكفاح. وعلى هذا، فإن الكتابة تنحرف في الغاية والتكنيك عن الخطابة، فهي تَنفُـذ، نظرياً، إلى العقل قبل « القلب »، وجمهـورهـا مستتر وواضـح، يستقبل ويرسل، فإن اكتفى بالإستقبال، يكون قد استمع ولم يقرأ، ويكون « كاتبه » خطيباً، وضع خطابه على الورق، لا أكثر.

لا يدور السؤال الأساسي هنا حول خطاب **الأفغاني** أو تعاليم **عبد الله**

النديم، فالأول محرّض وطني بامتياز، لغته هي دوره، ودوره هو التحريض من وجهة نظر السياسي، فبين لغته ودوره اتساق لا غبار عليه. وكذلك حال **عبد الله النديم** الثائر والمربّي الذي يجد شكل الخطاب وفقاً للشروط الموضوعية التي يدور فيها الخطاب، فهو يبحث عن مردود خطاب افقه الحرية في زمن يضع الاستعمار فيه يده على الوطن، واستراتيجية الخطاب هي جزء داخلي في استراتيجية الفعل السياسي. يدور سؤالنا حول الخطاب الذي يخرج عن سياقه، وعن الخطابة حين تنزاح عن دائرتها والظروف التي تفرضها وتتعمم وتطفو وتمتد حتى تصبح شكلاً سائباً تغزو كل حقول القول والكتابة والممارسة، أي حين تصبح الخطابة نهجاً شاملاً في الحياة يجتاح أشكال الكتابة التي لا تقبل بالخطابة منهجاً.

يمكن القبول بالخطابة جنساً من القول له وظيفة محددة وإيجابية، حال الأفغاني والنديم، لكن هذا الجنس يصبح كامل السلبية حين يقفز فوق الأجناس الكتابية والأزمنة التاريخية. تتضمّن الخطابة المنخلعة عن سياقها التاريخي جملة مزايا سلبية: الخطابة منهج يعتبر الذات الانسانية المنفعلة هي صانعة التاريخ وخالقة الأحداث، ومنهج يجهل معيار الحقيقة الموضوعية، لأنه يظن، أن صنع الحقيقة ينوس بين حدين متاليين: إستثارة الروح والركون إلى البلاغة، وكلما اكتملت البلاغة في صوت جمهوري انخلق العالم من جديد وفقاً لتراجيع الصوت وبهاء العبارة. وتتكيء البلاغة أيضاً على تصور تقليدي يمايز بين العارف والعفوش، أو بين العالم والدهماء، فالعارف يلقي من بين شفتيه بالحكمة والصواب، وجاهل الدهماء يستمع ويستكين وينفّذ. استراتيجيةٌ ملوثة باستبداد المعرفة وبمرتبية العقل وتراتب البشر، وجوهرها التلقين وعدوها التعلم. والتلقين يرسل الأحكام كاملة وجاهزة من عقل كامل إلى عقل ناقص لا يُحسن

المحاكمة والسؤال، أما التعليم فهو إرشاد الانسان ليكتشف الواقع بنفسه، والتعرف عليه من خلال الممارسة التي ترفض الأحكام القاطعة. والتلقين يقيم بين العقل والعالم سداً منيعاً، فالعالم لا معنى له إلاّ كما جاء في خطاب العارف، في حين أن التعليم حوار مفتوح بين الانسان والعالم. والتلقين المنطلق من مراتب العقل يرفض الحوار، لأن الاعتراف بالحوار هو تشكيك بعقل الخطيب الكامل واعتراف بقدرة الانسان العادي على التفكير. ولذلك جعلت الفاشية من الخطابة الجنس الأسمى في التعامل مع الجماهير.

لا تنهض الخطابة كمنهج على ثنائية الآمر والتابع إلاّ بقدر ما تستبدل الانفعال بالعقل، ولأنها انفعال حارسه الإستبداد، فإنها تكون منهجاً دعائمه المثالية والإستبداد. ولهذا تتعامل الخطابة مع الكل ولا تعترف بالتفاصيل، وتقول بالزمني ولا تعترف بالتاريخي وتؤكد على الإيمان الذاتي وتحتقر المعرفة، فالمعرفة عندها هي العلم الذي يضبط العلاقة بين الذي يعرف والذي لا يعرف، فإن حاول أن يعرف أخذ كل الصفات الآثمة وأولها الهرطقة والإنحراف عن الطبيعة الانسانية الخالدة، والطبيعة هذه هي المنهج الخطابي، هي اللاتساوي المطلق وسرمدية الفروق بين العارف المستبد والدهماء السلبية. إن احتكار المعرفة والتأكيد على ايديولوجيا: العلماء / الدهماء لا تسعى إلى تأكيد امتياز العارف إلا بقدر ما تسعى إلى إنتاج وإعادة إنتاج جمهور انفعالي منغلق، اسمه الغوغاء، الذي هو الاحتياط البشري لكل النزعات الإظلامية والاستبدادية. بهذا المعنى فإن الخطابة كمنهج لا تخلق العارف الموهوم إلاّ بقدر ما تخلق معه الغوغاء والمراتب الاجتماعية، فانتهاء الغوغاء وتقدم العقل يلغي الشروط الموضوعية لامتياز العارف واستبدادية الخطيب.

وفي أزمنة الانحطاط تتحوّل الخطابة من جنس شفهي أو مكتوب إلى منهج عام في الحياة اليومية. وصفات هذا المنهج هي عبادة الكمّ والجمال الشكلي الذي جوهره القبح، أي تتحول بلاغة القول إلى بلاغة في المأكل والملبس والمشرب، بحيث لا تحقق الحاجة اليومية وظيفة ضرورية بقدر ما تصبح شكلاً وهمياً لـ «الجمال الإجتماعي». وإذا كانت البلاغة هي إهدار مجاني للّغة لا تتوافق فيها الكلمة مع الموضوع القائم خارجاً عنها، فإن البلاغة الاجتماعية لا تقيم علاقة صحيحة بين الحاجة ووظيفتها. وفي الحالين تبدو اللاعقلانية هي المسيطر الأول، لاعقلانية في اللغة تمتد وتترامى، في شروط معينة، لتشمل معظم العلاقات الاجتماعية.

وإذا تركنا جانباً جملة الأسئلة التي يثيرها موضوع الخطابة كمنهج شامل، واكتفينا بالأثر السياسي والتربوي الصادر عنه نقول: إن تحقّق دور الخطيب واستمرار وظيفته اجتماعياً يفترض أن يحقق الخطاب دوره كاملاً، أي أن يحقق سيطرة مطلقة على مستقبل (بكسر الباء) الخطاب. وهذا يعني أن يتم اختزال الجمهور المستمع كله إلى مستمع وحيد سلبي. بمعنى آخر: تحقق الخطابة جوهرها حين تكون سيطرة الخطيب كاملة، وخضوع المستمع كاملاً. إن هذا الهدف المضمر أو المعلن في استراتيجية الخطابة هو الذي يرفع الخطيب المرشد إلى مقام الحكيم المطلق، له الهالة والبهاء والعصمة، امتيازه هو مرتبة علمية ـ روحية، الأمر الذي يعني أن الحكيم / الخطيب يتكىء على معرفته وعلى سر غامض جاثم في القلب، وما معرفته إلا هذا الجزء اليسير الذي يخرج من قلب مليء بالأسرار. وهكذا يأخذ العارف صفة المقدس، فهو معرفة بلا آثام، وعدم الاعتراف بمعرفته والأخذ بها هو الإثم الكامل.

إن قناع المعرفة الذي يحجب استبداد الخطيب هو الذي يجعل من

عنصر الإثم علاقة ضرورية بين الخطيب وجمهور الخطيب، فالعارف له أسراره وهالته ويسعى بقوله إلى إرشاد الضليل، أي يحاول أن ينزع بأقواله الإثم من الصدور، وبسبب طبيعة الخطيب ومعرفته فإنه يعرف الإثم ويحاربه. فالخطيب إذن كيان متحرر من الآثام غاية قوله الإرشاد، ومن يهرب من قوله يحتفظ بإثمه الأول ويقع في إثم جديد، أي أن عدم الإمتثال لقول الخطيب هو مضاعفة لامتناهية لآثام الانسان المنحدر من صفوف الدهماء. ربما من نافل القول وقديمه التأكيد على استبدادية كل منهج خطابي، فهو يعتبر العلم امتيازاً، والإنسان العادي ناقصاً، والعلم هالةُ نخبة مختارة تتوجّه إلى أغلبية جاهلة. واختلاف المراتب يقتضي امتثال من لا يعرف إلى ارشادات من يعرف، وعدم الإمتثال إثم يستحق العقوبة باسم العدالة والخير. يحمل هذا التصور في علاقاته كل سمات الاستبداد المتوارث عبر العصور، لأنه يستعيد ثنائية: المثال والإمتثال، الخطيب مثالٌ سرّه معرفته أو معرفته في سره، والانسان العادي وجود ناقص بائس ووظيفته الامتثال. إن تراكم الامتثال، وممارسته بلا نقصان، لا يرفع الممتثل إلى مقام الخطيب، بسبب اختلاف المرتبة الأول، إنما يؤكد فقط علاقة الخضوع، ويجعل من الخضوع فضيلة، ويرى في الانسان الأسير وفكره المعتقل وسيلة طيّعة في يد الخطيب البليغ.

إن وظيفة الخطابة كمنهج قائم على مرتبية المعرفة والبشر، يجعل من لغة الخطابة لغة خاصة، لغة أساسها البلاغة والمبالغة والتجريد، فهي ليست أداة إيصال بقدر ما هي أداة قمع متعددة الأبعاد: القمع النفسي، قمع العقل، قمع اللغة العادية، فكأن اختلاف المنزلة بين الخطيب والجمهور يفترض اختلاف اللغة بينهما. فالانسان العادي يقيم علاقة مباشرة بين الكلمة وموضوع الكلمة، يلفظ اسم الكرسي ويجلس عليه، واسم الرغيف

ويأكل الرغيف. أما الخطيب فيأخذ بلغة تستجيب لوظيفته ودوره، لغة تُعبِّر عن السر والمعرفة، تشير إلى السر ولا تفصح عنه، إنها لا تتحدث عن الأشياء الحقيقية بقدر ما تخلق عالماً وهمياً تضع فيه الأشياء الحقيقية، وقد تبالغ في خلق العوالم الوهمية حتى تأخذ الأشياء الحقيقية فيها صفة الوهم أيضاً. ولذلك لا يستطيع الخطيب أن يخاطب العقل والمحسوسات والوقائع التاريخية والأحداث اليومية، لكنه يستطيع أن يستنهض الغرائز والأطياف والانفعال، فتناول اللامحدَّد هو الشرط الأساسي لتألّق لغة لا تعرف التحديد، ومقاربة الأسرار المغلقة هو امتياز الخطيب البليغ الذي يعرف أن سرّه يساوي لغة الأسرار الصادرة عنه، وأسرار الخطيب لا تعرف الحل بالتعريف، لأن العارف مرتبة ومنزلة. ليس من عارض القول أن نقول هنا: إن كل فكر لاهوتي، أو إظلامي بشكل عام، يحارب كل محاولة في إصلاح اللغة، لأن اصلاح اللغة هو ليس أكثر من تقليص المسافة بين اللغة اليومية واللغة العارفة النخبوية، وهو ليس أكثر من إقامة علاقة منطقية بين الكلمة وموضوع الكلمة. إن إصلاح اللغة هو طرد التجريد اللامحدّد من اللغة، هو تخفيف الكمّ النافل، هو محاصرة البلاغة التي تجعل من لعبة اللغة طقساً مغلقاً يدور بين جدران مغلقة تعيش بينها نخبة امتيازها الاجتماعي هو ممارسة البلاغة، أي ممارسة لغة لا يعرفها رجل الشارع العادي.

وإذا كان النثر يخاطب العقل ويلتقط علاقات الحياة اليومية، فإن لغة الخطابة تخاطب الضمير وتلتقط من مفردات اللغة ما يجعل عقل المستمع عاجزاً عن التقاطٍ صحيح لعلاقات الحياة اليومية. وبهذا المعنى فإن النثر يسعى إلى الوضوح ولغة الخطابة تسعى إلى الإرباك، ولغة النثر تسعى إلى تحريض العقل ولغة الخطابة تسعى إلى إلغاء العقل، ولغة النثر تبحث عن

تحرير الانسان ولغة الخطابة تتوسّل إرهاب المستمع وقمعه منهجاً. ويمكن القول باختزال: إن النثر إيصال عقلاني ولغة الخطابة إيصال انفعالي. ويمكن أن يفضي هذا الفرق إلى سؤال آخر يزيد الموضوع وضوحاً، وهذا الموضوع هو: علاقة اللغة بالتاريخ، أو علاقة تطور اللغة بتطور العلاقات الاجتماعية. إن اللغة التي لا تستطيع أن تقيم علاقة منطقية بين اللغة وموضوع اللغة الموضوعي هي أقرب ما تكون إلى لغة الطفل، أو إلى لغته في مرحلة محدّدة من تطوره. وهذا يعني أن بين لغة النثر ولغة الخطابة البلاغية مسافة وتاريخ، أحداهما ترتبط بطفولة العقل والأخرى برجولته. ولهذا ليس غريباً أن لا تعرف اللغة الخطابية لغة المفهوم، أو لغة التجريد المحدد، فاللغة الضبابية المرتبطة بوعي قاصر هي لغة اللحظة ما قبل المعرفية، لغة الانسان وهو يرى الأشياء ويعجز عن شرحها، لغة الغريزة الأولى التي تكتفي باللمس وتبحث عن الشرح في خيال ساذج أو في طقس حسي وبدائي يبحث عن معرفة الأشياء بالتوسّل إلى الأشياء. وعلى الرغم من تبسيط القول وبساطة المقاربة، فيمكن القول: إن النثر يخاطب العقل في لحظة تطوره الراهنة، في حين تناضل لغة الخطابة كي تعيد الانسان إلى مرحلة طفولته العاجزة. إن هدف لغة الخطابة هو تحويل الانسان العاقل إلى طفل غبي.

إن دور اللغة في مستواها العقلاني هو التمييز والتنظيم والتخطيط والمفاضلة، وهي لا تقوم بذلك إلا لأنها تبحث عن الأشياء في كل علاقاتها، وعن الشيء في سيرورته وتحوّله في مسافة التاريخ، وعن الظواهر في تشكلها وانحلالها، وعن الأحداث في السببية التاريخية التي أنتجتها، وعن الكل في علاقاته بالأجزاء، وعن العام في علاقته بالخاص، وعن الكوني في علاقته بالمتميّز. وبسبب هذا التعامل مع الواقع فإن اللغة، في

مستواها العقلاني، تتطور وتغتني وتتجدّد، بل تنقسم اللغة إلى لغات، كل منها يوافق الموضوع الذي يتعامل معه، وهذا ما يجعل لغة المفهوم الفلسفي تختلف عن لغة الصورة الشعرية مثلاً. أما لغة الخطابة فتنطلق من عالم كلي مجرد لا تفاصيل فيه، حدوده الإثم والفضيلة، فتستمر كلغة لا تلتقي مع الأشياء بل توازيها، ولا تعرف التاريخ بل تغرق في الزمن المجرد. وهذا ما يجعل لغة الخطابة لا تدور حول الأشياء القائمة موضوعياً، لأنها لا تعرفها أصلاً، إنما تقوم بخلق الأشياء. فلغة الخطابة تتحدث عن عالم خلقته من عدم، عالم بلا تاريخ معيار الفضيلة فيه كمعيار الإثم، سرمدي لا يقبل التغيير. والسرمدي الذي شرعيته فيه لا يعرف: الفرض، الإختبار، التجريب، الإيضاح، البرهان، المحاكمة، ومفاهيم كهذه تستدعي الرجوع إلى الواقع الموضوعي، وعالم الخطابة هو عالم القيم المجردة.

إن التأكيد على شكل اللغة لا ينطلق من تاريخ اللغة، لأنه ينطلق من زاوية أخرى هي: أثر اللغة على الانسان قمعاً أو تحريراً، إذْ أن الاختلاف في المواقع والمواقف والأدوار التي تندرج، مهما كانت ألوانها، في دائرة واحدة هي دائرة الصراع السياسي بين القوى المدافعة عن الانسان كقيمة عليا والقوى المدافعة عن إلغاء الانسان كهدف أخير، يفترض تمايز اللغة وانقسامها وصراعها، ويفترض أيضاً كشف أنواع الإظلام والترهيب والاستبداد والتجهيل التي تحجب غايتها وراء قناع يبدو محايداً لذاته وامتيازاً بذاته، والقناع هو البلاغة في كل أشكالها القديمة والحديثة. إن رفض لغة الخطابة دعوة إلى احترام فردية الانسان وعقله والتعرّف عليه ككيان له هوية ووعي وله أيضاً لغة حياته اليومية، لغته التي تتكوّن خلال عمله وانتاجه ونضاله ومعاناته، وهي لغة مختلفة عن لغة الخطابة التي

تكون، غالباً، منعزلة عن الحياة، لغة ميتة أو لغة من حطب، تكلّست واستقرت بلا حراك في باطن الكتب الصفراء، أو في باطن العقل الساكن، الذي يردّد لغة شكلية لا علاقة لها بجديد الحياة.

وإذا كانت اللغة العربية قد كسرت بعض قيودها عن طريق اللغة الصحفية تارة، في زمن معين، وعن طريق الممارسة الشعرية، في بعض أشكالها تارة أخرى، فإن الرواية العربية، وفي بعض أشكالها القليلة، حاولت تحرير اللغة، لا عن طريق هدم اللغة الشكلية المتوارثة فقط، بل عن طريق خلق العوالم الروائية التي تعطي العقل فسحة يتحرك فيها، بحيث يكون استنهاض عقل القارىء مقدمة إلى الانزياح عن كل لغة ميتة أو استبدادية.

إن تاريخ تطور الرواية وأشكال التفكير العقلانية هو تاريخ تكوّن الفردية الواعية، التي تبني قولها، دون ترديد قولٍ جاهز أو جمل موروثة أو لغة تلقنّها الفرد تلقيناً، كما لو كان عقله غائباً. ولعل أفضل ما أعطاه الأدب الديمقراطي هو سحب الفرد من عالم الإمتثال لغةً كان أو تصوّراً للعالم، وشدّه باتجاه عالم آخر «جديد» يسمح بشكلٍ جديد من التعامل مع اللغة والواقع. أو لنقل: إن الأدب الديمقراطي لا ينطلق من تصور مجرد للأدب بل ينطلق من أنواع الكتابة المسيطرة كي يكون نقيضاً لها، أي أنه لا ينطلق من واقع مرفوض بقدر ما ينطلق من واقع كتابي مرفوض، ويحاول أن يكون عنه البديل. وظهر هذا في محاولات سعد الله ونوس، صنع الله ابراهيم، كاتب ياسين، أميل حبيبي، الياس خوري...

إن تحرير الأدب من ايديولوجيا الخطابة هو تحرير له من لغة الخطابة

أولاً. وإذا كانت الخطابة تقوم على الأمر والردع والقمع، فإن الأدب الأخلاقي، والأدب التحريضي، في أشكاله كلها، لا يمكن أن يكون ديمقراطياً وفي خدمة انسان جديد، إن لم يبتعد كلياً عن الخطابة تصوّراً ولغة، إذ لا يمكن استنهاض الإنسان بلغة تقمع عقله، وتعيده من جديد، رغم نبل القصد، إلى دوائر الخضـوع والإمتثـال. إن الأدب المنـاهـض للخطابة يترك للعقل فسحة، وينقل العقل من وضوح الخطابة المبتذل المليء بأسرار لغوية إلى منطقة جديدة يختلط فيها النور بالغبش والإضاءة بالظلال، فالوضوح الكامل يكرّس عطالة الفكر كاملة، ويعتبر فاعليته الحقيقة لا وجود لها. ومهما كانت الأسئلة معقّدة، فإن تجديد الكتابة، في كل حقولها، لا يعني أكثر من شيء واحد هو: انتاج كتابة تكون نقيضة تصوّراً ولغة لأشكال الكتابة المسيطرة.

(السفير: ١٩٨٧)

ـ لا ـ

وضع الفن
في الحركة الاجتماعية

جاء في كتاب **ماركس**: « نظريات حول فائض القيمة » الجملة التالية: « الانتاج الرأسمالي معادٍ لبعض قطاعات الانتاج الذهني، كالفن والشعر مثلاً ». لم يكن **ماركس** يقصد إلى إقامة تعارض مطلق بين نمط الإنتاج الرأسمالي وأشكال الإنتاج الأدبي والفنّي، إنما أراد أن يقول فقط: إن تطور العلاقات الاجتماعية الرأسمالية يلغي موضوعياً الشروط الضرورية لإنتاج وإعادة انتاج بعض الأشكال الفنية مثل: الشعر الشفهي، الملحمة، ...، لأن شروط إنتاج واستقبال هذه الأشكال قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية ـ الاقتصادية التي كانت تسمح بانتاجها.

لم تجد عبارة ماركس السابقة قراءتها الصحيحة دائماً، بل كانت مجالاً

لتأويلات مختلفة وضيّقة، فرأى البعض فيها أن ماركس يقيم طلاقاً كاملاً بين الفنّ والرأسمالية، ونفياً متبادلاً يجعل كل منهما لا يتحقق إلاّ بنفي الآخر. تأخذ الرأسمالية في هذا التأويل دور عدو الانسان والحرية، ويحتل الفن رمز الحرية والثورة. أكثر من ذلك، يصبح الفن البرجوازي في أشكاله كلها امتداداً لجوهر الرأسمالية، أي يصبح نقيضاً لكل فن حقيقي، أو يصبح في منطق التأويل ذاته منخلعاً بشكل كلي عن المجتمع البرجوازي، لأنه لا يمكن أن يكون فناً إلاّ إذا تناقض في كل علاقاته مع المجتمع الرأسمالي. وقال بعضٌ آخر: إن عداء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة عن انتاج فن حقيقي وبالتالي لا يمكن الحديث عن فن برجوازي وما تنتجه البرجوازية وتعطيه اسم الفن ينوس بين التسليع الرخيص والتضليل الايديولوجي. ولا يستثنى من هذا التعميم إلاّ الفن البرجوازي في زمن صعود البرجوازية، حين كانت طبقة صاعدة تناهض الإقطاع واللاهوت واستبداد العصور الوسطى.

يتوسّل التأويل السابق، في أشكاله المحتملة، أدوات نظرية يسند فيها حججه، وغالباً ما يجد ما يريد، خاصة إذا كان البحث انتقائياً ومهصوراً بين حدّي منهج ميكانيكي بسيط أو منهج تجريدي يتعامل مع قيم مجردة. ويصدر عن المنهج الأول كما الثاني سلسلة من المقولات مثل: الإغتراب، تسليع الفن، الفن الجماهيري، الفن المتحرر، اغتراب الفنان..... ومما لا شك فيه أن ماركس يشير، في أكثر من مناسبة، إلى عداء الرأسمالية للفن، متابعاً في هذا مواقف **هيغل** ومقولات الفلسفة المثالية الألمانية. مع ذلك فإن السؤال الأساسي لا يدور لديه حول اغتراب الفن والفنان، بل يدور حول وظيفة الفن في عملية الصراع الطبقي في المجتمع الرأسمالي، ودور هذا الصراع في إنتاج أشكال فنية محتملة، مشروطة أصلاً بفاعلية

السلطات الثقافية ـ السياسية القائمة في المجتمع. إن الصراع الطبقي، في أشكاله كلها، وتطور هذا الصراع، هو الذي يلغي بعض الأسئلة القديمة والأشكال الفنية القديمة، وهو الذي يفرض، أو لا يفرض، أسئلة جديدة تدعو إلى فن جديد، فالأشكال الفنية المحتملة تتكوّن في حقل التمايز الثقافي ـ السياسي للطبقات المتصارعة.. يرتبط الأثر الثقافي بطبقة معيّنة بقدرتها الفعلية على الانتاج الثقافي، بمدى تمايزها الثقافي والاقتصادي وآثاره الفاعلة، أي أن الانتاج الفنّي لا يرتبط بالامكانيات المجردة بطبقات مجردة، إنما يرتبط بسلطاتها الثقافية وقدرتها على انتاج علاقات جديدة، أو إعادة انتاج علاقات قديمة.

انحطاط الفن البرجوازي بين غارودي ولوكاتش

شأن كل عبارة موجزة، افسحت عبارة ماركس عن « عداء الرأسمالية للفن » مجالاً واسعاً للاجتهاد، وأخذ الاجتهاد شكل النزوعات المختلفة التي تعيشها الماركسية. وما بعض الاجتهادات الماركسية في الستينات إلا صورة لنزوع معيّن، ربط بشكل طليق وسائب بين مسألة الفن والإغتراب، أو بين جوهر الفن وجوهر الانسان، ولم يكن في نزوعه يعطي تحليلاً ماركسياً للفن، بقدر ما كان يرجم الستالينية من بعيد، التي أذابت كل العلاقات في تأويل اقتصادي مبتسر. ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هي الصورة المثلى التي ردّت على التأويل الستاليني الذي ألغى الانسان، بتأويل آخر يمجّد الإنسان المجرّد والفن المجرّد أيضاً. وعن هذا التمجيد المجرد صدرت أفكار غارودي عن « واقعية بلا ضفاف »

وأفكار فيشر عن « واقعية مفتوحة »، ولم تكن دراسات البولوني ستيفان مورافيسكي أو التشيكي كارل كوزيك إلاّ امتداداً لـ « الانسانية الماركسية »، التي لم تستطع أن تواجه التأويل الستاليني بشكل ماركسي صحيح، فقادت معركتها متقهقرة باتجاه الفكر البرجوازي. ومما لا شك فيه أن تلك الدراسات كانت تقوم بنقد سياسي مُقنَّع للتجربة الستالينية ولجملة الممارسات البيروقراطية، وقادها القناع، وان كان واهياً، إلى الخلط المباشر بين السياسي والفني، فلم تعطِ نظرية في السياسة ولا نظرية في الفن.

لقد انطلقت التأويلات السابقة من عبارة ماركس، وكان أول ما التقطته منها، وربما آخر ما التقطته أيضاً، هو: تمجيد الفن وتحريره من شروطه الاجتماعية. فهي ترى جوهر التحرر ملازما لجوهر الفن، فالفن لا يقول إلاّ الحقيقة. وهو الأمر الذي حمل لوكاتش على الدفاع عن سولجنتسين، وجعل غارودي يضع كل أشكال الفن في جعبة واحدة. تأخذ عبارة ماركس في فلسفة الإغتراب الشكل التالي: إذا كانت الرأسمالية تعادي الفن، فإن كل فن، مهما كان شكله، يعادي بدوره الرأسمالية. أو بشكل آخر: طالما تنفي الرأسمالية في علاقاتها القائمة على البيع والشراء كل ممارسة فنية، فإن كل ممارسة فنية تنفي ـ في علاقاتها ـ الرأسمالية، لأن معيار الفن يختلف كيفياً عن قوانين البيع والشراء. أكثر من ذلك: بما أن الرأسمالية تعادي الانسان والتحرر والفن، فإن الفن في جوهره يدافع عن الانسان والتحرر. وهكذا تنقسم علاقة الفن بالرأسمالية ميكانيكياً إلى قسمين متناقضين لا حوار بينهما. إن هذا التأويل يأمر بجملة ملاحظات: تتضمّن هذه القسمة تصوراً ميكانيكياً لجملة العلاقات الاجتماعية، إذْ أنها لا ترى العلاقات في وحدتها، بل تُفكّكها إلى كيانات مستقلة أو شبه مستقلة، يقوم تطورها فيها، ولا يخضع إلى ما هو خارجه،

فكأن العلاقات الاجتماعية لا تتحدّد بآثارها المتبادلة، بقدر ما تخضع إلى جوهر مستتر. وهكذا يبدو الفن مستوى قائماً بذاته، يوازي العلاقات الاجتماعية ولا يلتقي بها، ويقترب منها إن اقتربت من الحرية ويبتعد عنها إن استبدت بالانسان وخدشت جوهره. بهذا المعنى يقف الفن خارج الايديولوجيا الاجتماعية وخارج الايديولوجيا الجمالية المرتبطة بها. وبذلك تظل القسمة الميكانيكية رهينة لمقولة الجوهر، التي تتجلّى في حقلين: الرأسمالية جوهر لا يتعيّن في علاقات اجتماعية محدّده، بما فيها العلاقات الايديولوجية ـ الفنية، إنما هي جوهر خبيء يتجلّى في علاقات خارجية متوازية. وكما تكون الرأسمالية جوهراً، يكون الفن بدوره جوهراً، يحمل حركته ودلالته فيه، ويتحرك بمعزل عن السياق الاجتماعي ـ التاريخي، وعن الصراع الاجتماعي الشامل، علماً أن هذا الصراع هو الذي يفرض المعايير الفنية، وفقاً لأشكال السلطة الايديولوجية الناتجة عن الصراع.

تطرح المحاكمة السابقة سؤالين أساسيين، يرتبط أولهما بعلاقة الفن بالايديولوجية، ويشير ثانيهما إلى وظيفة الفن الايديولوجية أو إلى وضع الفن في حقل الصراع الاجتماعي. توحي بعض أطروحات **غارودي وفيشر** وغيرهما: إن البرجوازية لا فنّ لها، طالما أن الفن يساوي التحرر الحقيقي. إن هذا التصوّر معمور بالضباب، فالفن شكل ايديولوجي، يتكوّن في حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة، ويتحوّل ويتغير، رغم استقلاله النسبي، بتحوّل وتغير هذه العلاقات. وبما أن الايديولوجيا المسيطرة، هي ايديولوجيا الطبقة المسيطرة، فإن هذه الايديولوجيا قادرة، وبأشكال متباينة، على إنتاج الأشكال الفنية الموائمة لها، أي أن الايديولوجيا البرجوازية، كايديولوجيا مسيطرة، قادرة على انتاج وإعادة انتاج العلاقات الفنية والمعايير الجمالية المرتبطة بها. لا يتحدّد الفن

كموضوع « سامٍ » أو « جليـل » ، أو « بهي » ، إنما يتحـدد في علاقـات الانتـاج والاستهلاك ، وعلاقـات الارسـال والاستقبـال ، وفي حـــدود السلطات الثقافية ـ الجمالية الموجودة في مجتمع محدد . وقد يقال : إن الفن البرجوازي مبتذل وتضليلي ومغترب عن الفن في معناه الحقيقي ، لكن هذا القول لا معنى له ، لأنه يفترض مسبقاً نموذجاً مطلقاً للفن ، وعلى الفن في كل أطواره أن يركن إليه . إن الفن شكل ايديولوجي ، يُقرأ ويُدرَس في إطار الايديولوجيا التي انتجته ، وفي إطارِ معنى الفن ووظيفته في هذه الايديولوجيا ، والفن البرجوازي هو معناه ووظيفته في الايـديـولـوجيـا البرجوازية ، علماً أن لهذه الايديولوجيا تناقضاتها ، وان دراسة الفن في صعوده أو انحطاطه تفرض دراسة هذه التنـاقضـات . وعلى هـذا ، فـإن الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية الموافقة لها . وإن هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها في تجديد وإعادة انتاج الايديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الرأسمالية . أضف إلى ذلك ، أنه لا يمكن إقامة علاقة تطابق كاملة بين الفن والطبقة . أو بين الفن وايديولوجيا الطبقة ، إذْ أن تاريخ الفن لا يساوي تاريخ الطبقة ، كما ان الايديولوجيا الطبقية النقية لا وجود لها ، الأمر الذي يعني أن صعود الفن أو انحطاطه لا يرتبطان بإرادة الطبقة المسيطرة ، حتى حين تسعى إلى ذلك . وباختصار : إن الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، إلاّ إذا أردنا أن نقصي الفن عن الايديولوجيا ونقصي الايديولوجيا عن العلاقات الاجتماعية ، وهذا مستحيل . وكما إن الفن لا وجود له خارج الايديولوجيا ، فإن الفن الحقيقي يتجاوز ايديولوجيا الطبقة التي ينتمي إليها . إن عدم لمس العلاقة بين الفـن والايـديـولـوجيـا ، أو بين الفـن والتاريخ ، هو الذي يقود إلى تمجيد الفن المطلق ، وإلى صنمية الفن ، الذي

يبدو في تلك اللحظة نقيضاً لصنمية العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي.

تقود النقطة السابقة إلى النقطة اللاحقة: إن إقامة تناقض بين الفن والرأسمالية يقصي بعيداً مفهوم الصراع الاجتماعي، فيغيب دور الفن في الصراع الاجتماعي أولاً، وينتهي شكل الصراع الاجتماعي في الفن ثانياً. ويبدو الفن في الحالة الأولى خارج الطبقات، وخارج دوره في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية المسيطرة، أي يستعيد الفن أسطورته القديمة، حيث تتوحّد كل الأعمال الفنية في ملكوت الفن القائم على التناغم والتجانس والتحرر. أما في الحالة الثانية فينتهي الصراع الاجتماعي في داخل الفن في تجديد الأشكال والبناء والعناصر، بل ينتهي أيضاً صراع النزوعات الايديولوجي، الذي يحدّد الشكل والوظيفة. وفي الحالة الأولى، كما الثانية يغادر الفن، كما الفنان، الواقع الاجتماعي، ويستوي في ملكوت التجريد والتعالي. إن هذا المنظور، الذي يريد أن يكون ماركسياً، يستعيد من جديد لاهوت علم الجمال، أو يجعل من علم الجمال لاهوتاً جديداً.

إذا كان الفن، كما الفنان، يتحدّد في إطار مفارق للعلاقات الاجتماعية، فإن إطار تحديده يكون في واقع خاص به، في واقع من طبيعته وجوهره، أي إننا نقف أمام واقعين مختلفين: واقع المجتمع الرأسمالي الذي يُغرق الانسان في متاهة الاستغلال والاغتراب، وواقع الفن المتعالي الذي يشير إلى الحرية والتحرر. وبما أن الانسان المغترب ينزع إلى استرداد حريته، فإنه لن يعثر على حريته المفقودة إلاّ في واقع جوهره الحرية، أي في واقع الفن. تتكشّف في هذه الرؤيا ملامح لاهوت علم الجمال، حيث الرأسمالية أرضٌ موبوءة، والفن سماء طهور، والفنان هو الرسول الذي يصل

الأرض بأسباب السماء، ويهدي الانسان الأرضي إلى سبل الخروج من الإثم الأرضي. إن هذا التأويل المثقل بآثار الفكر التبشيري هو الذي قاد وهماً إلى تمجيد فن لا سياسة فيه، أو إلى قراءة نقية يحجب تبشيرها موقع السياسة في العمل الفني، وأفضى أيضاً إلى عزل الفن عن سياقه التاريخي. وفي هذا التأويل تنتهي إمكانية بناء نظرية عن تاريخ الفن ووظيفته، فظهور الأشكال الفنية وسقوطها لا ينعزلان عن التحولات التاريخية، كما أن الوظيفة الفنية لا تنفصل عن تحولات زمانها، على الرغم من المسافة النسبية التي قد تفصل الوظيفة عن التحولات، او تفصل بين ظهور العمل الفني وقراءته الصحيحة. أكثر من ذلك: إن عزل الفن عن التاريخ الإجتماعي لا يستطيع أن يفسّر تجدّد الأشكال الفنية ولا الشروط التي تحكم فاعلية العمل الفني وآثار وظيفته.

إن الفن عند غارودي والقريبين منه ملازم للتقدم، أو بشكل أدق: إن الفن محايث للتقدم كما التقدم محايث للفن، فالفن في جوهره دعوة إلى تحرير الانسان من أشكال الاغتراب كلها، والممارسة الفنية في ذاتها ممارسة تحريرية. ويحاول هذا التصور أن يعثر على أساس له في عبارة ماركس عن عداء الرأسمالية للفن، ويصبح الجواب حينئذ: إن القيمة الجمالية القائمة على الحرية والإبداع لا تتعايش مع القيمة التبادلية التي تحكم العلاقات الرأسمالية، والتي تجعل من مواضيع النشاط الانساني مجرد سلعة بلا هوية أو عنوان. ولهذا فإن القيمة الجمالية تُنكر علاقات التسويق، وتؤسس لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع وتشيء الإبداع الانساني، أي أن القيمة الجمالية، وبسبب طبيعتها، تدافع عن انسانية وابداعية العمل الانساني بوقوفها خارج مدار العلاقات الرأسمالية. وعلى الرغم من بعض الحقيقة القائم في هذا الجواب، فإنه يتعامل مع الواقع الاجتماعي ككيان

سكوني محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناقضة له من ناحية ثانية، بدون أن يلمس الصراع الاجتماعي الذي يمكن أن يحرّر الفن أو يدمّره أو يحيله إلى موضوع للاستهلاك البسيط والمبتذل، وبدون أن يلمس أشكال الوعي الاجتماعي وأشكال تعاملها مع المواضيع الفنية. إن هذا الموقف لا يستطيع تحديد حركة الفن الإجتماعية لأنه يضع الفن فوق المجتمع، علماً أن مستهلك الموضوع الفنّي يقوم في داخل علاقات الانتاج والاستهلاك، ولا يستطيع أن يتعرّف على فن يرفض المجتمع وحاضر المجتمع ويكتفي بالتبشير لعالم جميل قائم في زاوية ما من زوايا التاريخ، يكشف هذا الموقف عن نزوع إلى « فن نخبوي » يرفض أن يلتقي بـ « الانسان العادي » إلاّ بعد أن يقوم هذا الانسان بهدم الأسس الاجتماعية التي تعطي اغتراب الفن، فكأن دور الفن تحقيق ذاته كفن، وكأن دور الانسان المغترب هو النضال من أجل تحقيق مملكة الفن، أي أن دور الفن لا يتعيّن بمساهمته في عملية تحرير الانسان بقدر ما يتعيّن دور الانسان في تحرير الفن. وهكذا يتم الانتقال من سؤال صحيح إلى سؤال ملتبس: هل الفن في خدمة الانسان أم أن الانسان في خدمة الفن؟

إن مواقف غارودي، فيشر، مورافسكي.. جاءت صدى لزمن سياسي محدّد كشف عن كل آثار المرحلة الستالينية، وبدا فيه الدفاع عن الانسان والابداع الانساني شعاراً طال انتظاره. إذا كانت الفلسفة الستالينية تلغي الانسان باسم الانتاج والانتاجية فإن فلسفة زمن « ذوبان الجليد » حاولت أن تعيد إلى الانسان اعتباره، وبالغت في ذلك، حتى وصلت إلى الانسان المجرّد المتحرر من التحديد الاجتماعي، ومن هنا صدرت سلسلة من المقولات الضبابية: الانسان، جوهر الانسان، الانسان الشامل، الانسان الكلّي، الاغتراب، التشيوء... وكان طبيعيا أن تحتل

مقولة « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة في فلسفة الفن ، حتى بدا أن الابداع محايث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان ، فسقط التحديد الاجتماعي في مقولة الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر المفقود ، الجوهر المتحقق ، كما اكتسبت علاقة الفن بالتاريخ إلى حدود الإبهام. أصبح الانسان في هذا التصور جوهراً غائم التحديد ، وظهر تاريخ الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه وتاريخ بحثه عن أفق يتجاوز فيه الاغتراب ، وحوصرت العلاقات الاجتماعية في ديالكتيك شبه مثالي لعلاقة الذات بالموضوع. وبقدر ما كانت فلسفة الفن والاغتراب تنتقد بصوت عال قمع الانسان في الممارسة الستالينية ، كانت تقوم بترميم الماركسية بجملة مقولات من الفلسفة المثالية. ولم يكن التأكيد على الانسان المبدع كجذر لكل الجذور إلاّ رد فعل ضد فلسفة سلطوية تلغي ذاتية الانسان باسم « كل اجتماعي » موهوم. وبما أن الممارسة القمعية والدوغمائية لم تكن تسمح ذاتياً أو موضوعياً بتطور صحيح للفكر الماركسي ، فقد لجأ هذا الفكر النقدي والمحاصر إلى مقولات ما قبل ـ ماركسية ، وإلى مقولة **الانسان** ، بشكل خاص ، والتي هي أساس الفلسفة البرجوازية. وهذا ما جعل **دولفو سانش فاسكيز** يرى في الفن المجال الأعلى لتحقيق الذاتية المبدعة ، والتي تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياق الاجتماعي الذي تقوم فيه. ودرس البولوني **ستيفان مورافسكي** الفن معتمداً على مقولة **الاغتراب وتجاوز الاغتراب** ، فكأن الاغتراب عنده هو حاكم العلاقات الاجتماعية ، والقانون الذي يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد أن نعتقد أن تاريخ المجتمع لا يساوي تاريخ الصراع الطبقي الذي يكونه ، بل يساوي تاريخ الاغتراب الانساني القائم فيه. إن مشكلة هذه المحاكمة هو أنها تنتقد وضع الانسان في مجتمع بالغت في تمجيده ، بحيث أنها لم تكن قادرة على

قراءة جملة الممارسات المحدّدة التي قادت إلى اغتراب الانسان، مما جعلها تعتقد، ولو بشكل مهموس، ان الاغتراب محايث للانسان من حيث هو كائن نوعي. وبذلك أصبحت تبدأ بالانسان والاغتراب، بدلاً من أن تبدأ بالتاريخ والصراع الاجتماعي، أي أنها كانت تبدأ بالفلسفة والأخلاق عوضاً عن أن تبدأ بالتاريخ والسياسة. إن جعل الاغتراب محوراً للتاريخ يؤدي في نهاية المطاف إلى اعتبار الوعي حاكماً للتاريخ بداية ونهاية، ويصبح تقدم التاريخ صورة لتقدم الوعي، ويكون الفن هو صورة الوعي وملاذ الانسان المضطهَد. وفي تقديس الفن وتصنيمه تتلاشى جميع المحدّدات الاجتماعية للعملية الفنية، ويغدو الفن ديناً كونياً لا حدود لحركته ودلالته.

لقد حاول غارودي، فيشر، مورافسكي، وآخرون، تحرير الفن من التأويل «الماركسي» المبتذل، الذي بلغ انحطاطه كله في المدرسة الستالينية، لكن هذه المحاولات لم تجدد الفكر الماركسي، من داخله، بقدر ما دفعت به إلى تخوم الفلسفة البرجوازية، التي تعتبر الانسان المجرد مبتدأ وجذراً وخبراً، ثم تضاعف التجريد بإعلاء شأن الوعي المجرّد، الذي إما أنه قد أضاع نفسه وأخذ يبحث عنها، أو أنه كان قد عثر عليها ولم يدر، أو أنه بحث عنها ولم يعثر عليها قط.

إذا كان الانحطاط الستاليني قد أعطى الفن كرامة بلا شروط عند أنصار «الواقعية المفتوحة» فإن جورج لوكاتش قد وصل إلى نتيجة مماثلة رغم أنه سلك سبيلاً مختلفاً. أخذ لوكاتش بقول ماركس عن «عداء الرأسمالية للفن» لكنه لم ينفتح على الفن البرجوازي، بل أوصد أمامه جميع الأبواب بعد أن وصمه بالإنحطاط. اختزل لوكاتش حركة

المجتمع الرأسمالي إلى حركة انحطاطه، أو رأى في حركته، رغم فترات العظمة والصعود، حركة مصيرها الضروري: الانحطاط. وفي مرحلة الصعود فإن البرجوازية أعطت «الواقعية العظيمة»، أما في مرحلة الانحطاط فإن فنها لن يكون إلاّ صورة عنها، لأن الوعي البرجوازي، في طور انحطاطه، عاجز عن ادراك علاقات الواقع وتركيبها فنياً. وفي هذا الموقف كان **لوكاتش** يتكيء على مقولة «**الكلّية**» التي استعارها من **هيغل**، أو أخذها من **ماركس** وصاغها هيغلياً، حيث تتساوى أزمنة المستويات الاجتماعية، وتصبح حركة السياسة تساوي حركة الاقتصاد والايديولوجيا. وبما أن مقولة **الغائية** لم تكن غريبة أبداً عن فلسفة **هيغل** أو عن التأويل الماركسي، في شكله الستاليني، فقد رأى **لوكاتش** أن انحطاط المجتمع البرجوازي في كلّيته حتمية لا مناص منها، وان هذا الانحطاط الكلّي يمنع عن الفن أية إمكانية تفتّح محتملة. وكان في ذلك يحذف تناقضات المجتمع، ولا يرى الجديد الذي ينهض على ما يموت، ففي فترات الانحطاط يختلط الصباح بالمساء، فلا مكان لجديدٍ مطلق ينهض ولا موقع لقديمٍ مطلق يتلاشى. إن التقسيم المسطري للحركة التاريخية إلى ضياء وظلمة بلا غَبَش هو الذي جعل **لوكاتش** لا يتوقف أمام أعمال: **بيكاسو**، **كاندينسكي**. **جويس**، **بروست**، بل أنه كان يرمي بحجارته أعمال **بريشت** شاهرا معيار الشكلية. كان يرى الفن العظيم في مرحلة الثورة البرجوازية العظيمة، ويجعل منه معياراً سكونياً لكل فن محتمَل، وكان معياره شكلياً وهو المدافع عن الواقعية، لأنه كان يقيس حركة الفن الحديث والمحتمل بمقاييس «الواقعية العظيمة» التي أعطاها صعود الثورة البرجوازية.

يُغفل موقف **لوكاتش** الاستقلال الذاتي ـ النسبي للعمل الفني، كما

يُغفل حركة التحولات الاجتماعية التي تنتج تحولات فنية، فلا منتج العمل الفني ولا مستقبله (بكسر الباء) يتميّزان بالسكون، فالمعايير الفنية تأخذ دلالات جديدة تتوافق مع التحولات الاجتماعية، أو تتوافق مع التحولات الايديولوجية التي تفرضها الأزمنة التاريخية. لكن **لوكاتش** أسير المعايير الجمالية الكلاسيكية، لم يستطع أن يلمس الجديد الفني في المجتمع البرجوازي، ولم يقرأ علاقة الشكل الفني بالوعي الجمالي المتبدّل، فربط الفن بمعيار فني كوني يجابه الأزمنة أكثر مما يخضع لها. وما يرفض الخضوع تصادره مقولة الانحطاط. يطرح مفهوم الانحطاط عند **لوكاتش** سؤالين: يمس السؤال الأول نظرية **لوكاتش** وقد انغلقت على ذاتها، فهي تقبل من الواقع ما يؤكد النظرية ويندرج فيها، وقد تحارب جديد الواقع إن تمرّد على انغلاق النظرية. وهذا ما جعل نظريته، رغم رهافتها وحمولتها الثقافية المبهرة، تحمل شيئاً من الستالينية المضمَرة، أو الدوغمائية الرهيفة، التي تقرأ الواقع وفقاً لمعايير النظرية المغلقة. والدوغمائية هي اضطهاد وإنكار جميع الأزمنة الجديدة باسم زمنٍ سكوني مرّ وانقضى، أو لم يتحقق أصلاً، لأنه تركيب ذهني. ويمس السؤال الثاني، وهو لصيق بالأول، طبيعة المعيار الجمالي. فقد تعامل **لوكاتش** مع المعيار الجمالي كما لو كان خالداً، وسابقاً لأية ممارسة فنية، ومستقلاً عن جديد الانتاج والإستقبال الفنيين. وبسبب هذا كان المعيار ينوس بين مفهوم **أرسطو** ومفهوم **هيغل**، ويتجلّى كمعيار سابق للعمل الفني، أو كتصوّر خاص جوهره، إن صحّ القول، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية، فكأن جوهر العلاقات الاجتماعية هو الانتاج، وجوهر الجمال وعي يرى الواقع ولا يبدأ به. وبسبب هذه المسافة فإن الجمالي لا يلتقي بالاجتماعي إلاّ عن طريق جملة من التوسّطات.

وعلى الرغم من دفاع لوكاتش الشامل عن الواقعية، فإن علم الجمال في سطوره كان محكوماً، ولو بشكلٍ مضمَر، بديالكتيك الوعي والإغتراب، حيث يصبح دور الفن هو تحقيق الوعي الذاتي، أو تحقيق تملّكٍ خاص للواقع قادرٍ على الوصول إلى الجوهري. لكأن الفن أداة انتقال الوعي من الظاهر إلى الجوهر، ومن الزائف إلى الحقيقي، ومن المتشيء إلى الشفّاف: «يشكّل الفن العظيم دائماً نقيضاً تاريخياً مشخّصاً للإغتراب، وحدساً مسبقاً للحرية وللكونية»، وسبيلاً إلى الحقيقة التي لا توجد إلاّ في «واقع الإتّساق الكامل»، وأداة لـ «تأكيد القيم الانسانية» فالوعي الجمالي هو الوعي الذاتي وقد تحقق بلا تناقض. يصبح الفن في هذا التصوّر وسيطاً شعورياً لانتقال الانسان من حالة النقص إلى حالة الكمال. ومن الواقع اليومي إلى الواقع المطلق، ومن عالم القيم الجزئية إلى القيم الكاملة: «يتحرّر الانسان في العمل الفني العظيم من الأسر الذي تقذفه فيه الحياة اليومية المغتربة»، حيث يتماثل بـ «المضامين الكونيـة العظيمـة للطبقـة، للأمـة، وللجنس البشري». يستبطن الانسان في العمل الفني «مصائر ومشاعر غريبة»، ويكسر قيود اليومي والعارض الجزئي، أي إن الفن في أدواره المتعدّدة يلعب دوراً تطهيرياً، ويسمح للانسان بالتجاوز والتعالي. وهذا ما جعل لوكاتش يستعيد مفهوم أرسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن، حيث يتملّى الانسان الكوني صورته في مرآة العمل الفني الكونية، ويقرأ عالم النفس الانسانية، وما يعتوره من نقص ويحفّ به من كمال، ثم يقرأ نفسه في هذه المرآة، وباحثاً عن صورته وسابراً غور النفس وما بها من عظمة أو هنات.

إذا كان العمل الفني مرآة تطهّر النفس، فإن النفس لا تحس التعامل مع المرآة، إلاّ إذا عرفت لغتها، وأحسنت معها اللقاء والتخاطب، أي إذا

كانت النفس مؤتلفة مع الوعي الجمالي، لصيقة به وأليفة، أو لنقل: إن العلاقة بين الانسان والعمل الفني وعمادها المرآة تدور في مدار محدَّد هو الوعي، فالانسان يبحث عن الجمال لأنه يعرفه، ويبحث عنه لأنه يعرف القبح أيضاً، ويبحث الانسان في الحالين عن شيء يعرفه، أو يدور بين الحدس والمعرفة. ونقف هنا أمام ملاحظتين: تدور الأولى حول علاقة الوعي الجمالي بالموضوع الفني، والتي تتحدّد كعلاقة بين الذات والموضوع، ذاتٌ تقرأ العمل أو تبحث عنه، وموضوعٌ لا يتحقق إلاّ في علاقته بالذات المستقبلة (بكسر الباء). ما يحدّد العلاقة، إذن، هو الوعي الجمالي للانسان، والذي لا ينتج عن تربية جمالية محدّدة تاريخياً، بقدر ما يبدو أنه وعي قصدي يحدد ذاتياً علاقته بالموضوع الفني. وبهذا المعنى، فإن الوظيفة الجمالية لا تتحقّق في علاقتها بجملة الوظائف التي تقوم في المجتمع بل تتحقق كوظيفة ذات جوهر خاص بعيدة عن الوظائف الأخرى. أكثر من ذلك: إذا كانت علاقة الانسان بالموضوع الفني هي علاقة ذات بموضوع فإن معنى الموضوع يختلف باختلاف الذات المستقبلة، وعندها يصبح الفن قيمة معيارية لا قيمة موضوعية. وفي الحالين يمكن دراسة الوعي الجمالي بمعزل عن تحديداته الاجتماعية. تصدر عن هذا الموقف الملاحظة الثانية: إذا كانت العلاقة بين العمل الفني والوعي الجمالي تدور في ديالكتيك الذات والموضوع، فإن المعيار الجمالي الذي يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرّد لأنه لا يخضع إلى التحديد الاجتماعي. وينكشف هذا التجريد في جملة من المقولات الفلسفية التي يعتمدها لوكاتش في نظريته: القيم الكونية، الكلّية المتسقة، الانسان الكلّي، الوعي المتّسق، الإنسان الشامل... خاصة ان التجريد عند لوكاتش لا يعني بناء اللحظة التاريخية المحددة اجتماعياً بشكلٍ محدَّد من الصراع الطبقي، أي من الصراع

السياسي، وفقاً لديالكتيك المجرّد والمشخّص، إنما يعني دراسة السياق التاريخي - الاجتماعي، من أجل العتور على «الصفات» في تحديدها الأكثر شمولاً. بمعنى آخر: لا يدرس لوكاتش القيم الكونية من وجهة نظر التحولات الاجتماعية القائمة في شرط تاريخي معطى، وتحوّل القيم الكونية ذاتها، إنما يدرس القيم المتحولة في شرطٍ تاريخي من وجهة نظر القيم الكونية المجردة، ولذلك ينوء عنده الخاص والمتميّز تحت وطأة العام الكوني. إن جملة هذه الأسباب تجعل المعيار الجمالي عند لوكاتش لا يعبأ كثيراً بالتاريخ والسياسة، فهو لا يرتبط بزمنٍ بقدر ما يرتبط بالأزمنة جميعها، إن لم يرتبط بزمنٍ يقف فوق الأزمنة، ولأنه كذلك فهو لا يتميّز، أي لا يستطيع أن يتوافق مع زمنٍ تاريخي محدد. ولا يستطيع أن يتعامل مع المستجدّات الاجتماعية. ولعل هذه النقطة هي التي جعلت لوكاتش يتحدّث كثيراً عن الدور التحرّري للفن، وعن دور الثقافة في الصراع بين الديمقراطية والبربرية، أي إن هذه النقطة هي التي جعلت لوكاتش عاجزاً عن الدعوة إلى فن جديد، أو إلى فن اشتراكي، لأن هذه الدعوة تعني دراسة زمنٍ تاريخي محدّد ومنحه موقع الأولوية في علاقته بزمنٍ تاريخي شامل، أي إعادة صياغة المعايير الجمالية من وجهة نظر السياسة.

لقد عمل لوكاتش، وهو الماركسي الدؤوب والرهيف، على بناء صرح جمالي شاهق، يزاوج بين الوظيفة الاجتماعية والقيمة الجمالية، لكن مشروعه بدا مزيجاً من المادية والمثالية، لأنه جعل من الكمال الفني المحكوم بمعيار سكوني شرط الوظيفة الاجتماعية، أي أن «الكمال الفني»، المرتبط بمفهوم كلاسيكي للمتعة الجمالية هو شرط الوظيفة الاجتماعية في مجتمع متطور. وهذا ما جعل بريشت يتهم لوكاتش بأنه يدعو إلى واقعية

تكتفي بالمتعة وتلوذ من المعركة الاجتماعية، وبأنه يأسر حركة الفن في معايير واقعية هي الشكل الأعلى للشكلية. وكانت تلك المعايير لا تتخفّف من حلمٍ فلسفي وحنين ميتافيزيقي، فالمعايير إما وجدت وابتعدت أو إنها لم تظهر بعد ولن تعود، فهي أقرب ما تكون إلى معايير زمن مستقيم لا تهزّه التناقضات ولا تؤرقه الأزمنة، وحلم الفن الكامل حنين إلى زمنٍ غنائي جذره الأسطورة. إن الركون إلى المعيار الفني الكلاسيكي، معيار الواقعية العظيمة، ينسى فيما ينسى الإختلاف بين قارىء زمن صعود الثورة البرجوازية وقارىء زمن البرجوازية وقد غادرها التنوير وأصبحت قوة إرهابية بربرية. وبسبب هذا النسيان المأخوذ بـ « الكلية المفقودة » لم يستطع **لوكاتش** الاعتراف بـ « الثقافة الجماهيرية اليومية » أو بشكل أدقّ لم يتناول موضوع: « ثقافة فنية جديدة من أجل الجماهير »، فالفن عنده أقرب إلى الكوني والشامل منه إلى اليومي والخاص، علماً أن التعامل مع الشامل يلغي دور السياسة، والتعامل مع الكوني يبدأ بجوهر الانسان، وجوهر الانسان موضوع مثالي يقف فوق المجتمعات والطبقات ويُربك الصراع، مهما كان شكله.

إذا بحثنا عن الأسباب التي جعلت **لوكاتش** ينزع إلى الفن المطلق والانسان المطلق، فيمكن أن نرى الأسباب قائمة في مفاهيمه الفنية كما في تصوراته الفلسفية، التي حكمت منهجه، وبنسبٍ مختلفة، منذ كتابه « **نظرية الرواية** » إلى كتابه الأخير « **انطولوجيا الوجود الاجتماعي** »، ومن سمات تصوّراته القول بـ: **الحتمية، الغائية، مفهوم التقدم الانساني، النزعة النخبوية**... ترى السمة الأولى حتمية انحطاط المجتمع البرجوازي سياسةً واقتصاداً وفناً، انحطاط كلّي تدفعه يد التاريخ كما تدفع المجتمع البرجوازي إلى الإنهيار، فلا مكان فيه للتناقضات أو

لجديد الصراع الاجتماعي أو لقدرة الرأسمالية على إنتاج وإعادة إنتاج علاقاتها أو لتوليد وتجاوز أزماتها الدورية. وترى السمة الثانية ان حكمة التاريخ لا تضلّ الطريق، فالشتاء لا يزول إلا ليعقبه الربيع، فإن كان الربيع انساني القوام انتهت بعده دورة الفصول، والنظام الرأسمالي واجب السقوط وبعده يأتي النظام الاشتراكي بدون عودة إلى الوراء أبداً. وكأن التاريخ يسعى إلى ذروة يصلها ويوصل معه إليها كل الحالمين بالاشتراكية، أو لكأنه نهر مستقيم والأحلام الانسانية قاربٌ يركن إلى النهر والنهر لا يخذله وإن ابتعد المصب. وفي هذا الحال، فإن الفن، كما الفكر، لا يتكوّن في داخل العملية التاريخية، أو لا يتكوّن في موقعه من الصراع الذي يشارك فيه ويقوم فيه أيضاً، إنما يسير موازياً لنهر التاريخ الذي يوفّر عليه الصراع، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس مجرى النهر المرغوب، أكثر مما تعكس الصراع الفعلي المستجير بحتمية التاريخ، أو تعكس المصب الوهمي الذي يؤول إليه النهر. يكتفي الفكر في حقل الغائية بتحقيق الإنعكاس المرغوب، أو يكتفي بانعكاس سلبي، أو يكاد، وحتى إن حاول الفكر أن يكون فاعلاً ومبدعاً، وقد يكون، فإن فعله هو تأكيد الحركة التاريخية السارية من الأدنى إلى الأعلى.

إن القبول بفكرة تاريخ كوني يسعى إلى ذروة عليا جعل لوكاتش يرى في العمل الفني مراقباً لحركة تاريخية مستقيمة لا عاملاً يكوّن التاريخ ويتكوّن فيه، وقاده أيضاً إلى الدفاع عن كل فن ـ مرآة، أي عن كل فن يصوّر الحاضر القائم في مساره إلى «مملكة الحرية» ولذلك لم يكن لوكاتش يتعاطف مع أي انتاج فني يكسر المرآة ويرسم الواقع بعد تفكيكه، أو يرسمه وهو مغمض العينين، أو يكتبه من وجهة نظر الذات الحالمة. ولذلك وصم التعبيرية والرمزية والسريالية بصفات المجتمع

الرأسمالي، واعتبرها صورة وعي مغترب ومضلّل يعجز عن التقاط جواهر الظواهر ويظلّ على سطحها بعد أن يفكك السطح إلى جملة علاقات منفصلة. لقد كان موضوعياً أن يعطي جديد التحولات في المجتمع الرأسمالي فناً جديداً مرتبطاً بتحولاته، يرتبط بالماضي أو يقطع معه، لكن لوكاتش المدافع عن التراث الانساني الإيجابي، رفض أي فن جديد لا يتكيء على التراث، وكان في موقفه يتحصّن وراء مفهوم التقدم الانساني الذي يسير متتابعاً ولا يقبل بالقطيعة. وإلى جانب المواقف السابقة يقف أيضاً موقف نخبوي مضمَر، إذ كان لوكاتش يمايز بين الوعي الصحيح والوعي الزائف، ويضع الفن الصحيح في مدار الوعي الأول، أي في مدار المعرفة الموضوعية، وبذلك لا يكون الفن علاقة اجتماعية خاضعة للانتاج والاستهلاك، بل يرتبط، أو يكاد، بالذات المبدعة وبشكل معيّن من الوعي الجمالي، الذي ينفي علاقات الاغتراب في المجتمع الرأسمالي، ويستطيع أن يتجاوز الظاهر إلى الجوهر.

جعلت المواقف السابقة لوكاتش يربط الفن بالتحرّر، بدون أن يقيم رباطاً واضحاً بين التحرر والفعل السياسي، فظل الفن مرهوناً بالوعي الانساني الكوني، أي مرهوناً بما يمنع تحديده الطبقي أو دوره الخاص في معركة طبقية. وكان ذلك التحديد يفترض التخلّي عن غائية التاريخ، ورؤية كل صراع في خصائصه القائمة في تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محدّدة، والذي، أي الصراع، يمهّد لوظائف جديدة للفن، لا تستقيم إلاّ في أشكال جديدة افقها وضع الانسان الذي يستقبل الفن. وهذا ما قاد بريشت وفالتر بنيامين إلى الابتعاد عن لوكاتش والبحث عن تصوّر جديد.

فالتر بنيامين ووظيفة الفن الجديدة

إذا كان **غارودي** يرى اغتراب الفن في اغتراب العلاقات في المجتمع البرجوازي، فإن **بنيامين** يعيد صياغة سؤال الفن في المجتمع البرجوازي ويعطيه المحاكمة التالية: **تقوم أزمة الفن في عجزه عن التكيّف مع المعطيات الجديدة التي انتجتها العلاقات الرأسمالية. ولن يستطيع الفن أن يقوم بدوره الاجتماعي إلاّ إذا استوعب المتغيّرات الجديدة، لأن معطيات المجتمع الجديد توسّع من حركة العمل الفني ومن المواد الضرورية اللازمة لبنائه**. نقلت هذه الصياغة سؤال الفن من إطاره المثالي إلى إطار مادي صحيح، بشكل ينتقل فيه الفن من تاريخه الذاتي المفترض إلى تاريخ المجتمع، ومن مقام الوعي الذاتي إلى شرط الوعي الاجتماعي. وتنزع صياغة **بنيامين** إلى رصد الفن ووظيفته في داخل جملة العلاقات الانتاجية، فيصبح الفن إنتاجاً مادياً مرتبطاً بأشكال الانتاج الأخرى، والفنان منتجاً يبني عمله الفني بالمواد الجديدة التي ينتجها المجتمع. وحين يصبح الفنان منتجاً والفن إنتاجاً فإن الفن يخرج من قطاعه المتعالي ويندرج في جملة العلاقات الانتاجية. وبما أن حركة القوى المنتجة هي التي تحدّد شكل المجتمع وتحوّله، فإن حركة القوى المنتجة الفنية، من حيث هي جزء من قوى الانتاج الاجتماعية، لا تتحقق إلاّ بدورها في تحويل علاقات الانتاج القائمة. إن هذا التصوّر هو الذي أفضى **ببنيامين** إلى التأكيد على ممهوم **التكنيك**، الذي يشير إلى درجة تطور القوى المنتجة من ناحية، والذي يسمح بوظيفة جديدة للفن من ناحية ثانية.

إن استعمال الفن للتقدم التقني يعطي أساساً جديداً لتطوير الأشكال

والأجناس الفنية، إذْ أن التقنية الحديثة، والمرتبطة بالثورة البرجوازية أولاً، تضع أمام الفن مواداً جديدة، وتنقله من تاريخ إلى تاريخ، ومن هذه المواد: آلات الطباعة، الكاميرا، الموسيقى، العمارة، التصوّرات العلمية، قنوات النشر وآليات التوزيع والاستهلاك... إن جملة هذه المواد، والتحولات الاجتماعية التي انتجتها، تترك على الفن آثاراً واسعة تغيّر من طبيعته ودوره، أي تُحدث تغييراً تاريخياً في آلية إنتاجه واستقباله. وأول هذه الآثار: انحلال هالة الفن المقدّسة، فقد كان تاريخ الفن، في معظم حالاته، ملازماً لتاريخ الطقوس والتقاليد التي تنزّه الفن عن الواقع، وتجعله يدور في القاعات والمناسبات المُغلقة، ويستغلق على نخبة متعالية، فيبدو الفن طقساً دينياً أو شبه ديني، له شروطه ورموزه وإشاراته وأغراضه وانسانه، فكأنه وعي يصدر عن واقع مختلف عن الواقع الفعلي ومفارق له. كان الفنان ينغلق في القصور المنغلقة، يتحدث عنها وفيها حتى اعتقد أن الانغلاق هو خالق الفن وحارسه، إن خرج منه سقط الفن وفسد. لكن التقدم الاجتماعي هدم متاريس القصور، أو بعضها، ولوّث لباس الفنان المتعالي، أي جعل خلقه مادة للاستهلاك والبيع والتسليع. إن التقنية الحديثة التي أعطت إمكانية النشر والطباعة والتوزيع والقراءة والنقد أسقطت عن الأعمال الفنية سحرها، وخلّصت الانسان، متعالياً أو متدنّياً، ، من أوهامه عن سحر الأعمال الفنية. ولم يكن تنّزل الفن في زمن إعادة إنتاجه تقنياً منعزلاً عن تراتب جديد للطبقات الاجتماعية وتبدّل في شكل الصراع السياسي بينها، وانتقال بعضها من الهامش إلى المركز ومن المركز إلى هامش جديد. **وهذا يعني أن الفن لا يفقد هالته «في زمن إعادة الانتاج التقني» فحسب، إنما ينتقل أيضاً من حيز الخاصة إلى حيز العامة، في مجتمع محكوم بالصراع الطبقي**

وبالحركة الاجتماعية المستمرة. وفي تنّزل الفن وانـزيـاحـه مـن مـدار الخاصة إلى مدار الجمهور، يتبدل الأساس الذي يقوم عليه الفن: ينتقل من مدار الطقوس والتقاليد الرمزية إلى آفاق السياسة، أي ينتقل من مدار القراءة المغلقة المكتفية بذاتها، أو من المدار المغلَق الذي يتصالح فيه الكاتب والقارىء إلى حدود التماهي، إلى دائرة القراءة المفتوحة والنقد المفتوح، فبرحيل الفنان من القصر إلى شركات التوزيع يزداد عدد القراء ويتناقص المدح والتقريظ، إذْ أن الكاتب لا يساوي القصر بل يساوي موقفه من القصر. كان الفن في اقليمـه المتعـالي يُقـاس بـالبهـاء والجمال والروعة والتناسب، أصبح الفن في فضاء التسليع وإعادة انتـاجـه البسيـط يُقاس بالأثر الايديولـوجـي والموقـف السيـاسي وبـالتصحيـح الجديـد والتقليدي والمضلل.

وهكذا نقل **فالتر بنيامين** سؤال الفن من وضع إلى آخر، مترجماً حركة التاريخ، فلم يقرأ الفن في اغترابه، ولم يرجم المجتمع الرأسمالي الذي غرّب الفن وأنزله، **إنما قرأ انزياح موقع الفن في جديد العلاقات الرأسمالية، التي تسمح بدون وعي منها، بـإمكـانيـة انتشـار الفـن اجتماعياً**، أصبح الفن سؤالاً سياسياً خاضعاً لشكل السياسة التي تحكم الصراع في مجتمـع طبقـي، أو أصبـح أحـد أقـاليم السيـاسـة في الصراع الاجتماعي الشامل. وهذا ما جعله يدور حول قول أساسي: **من أجل الانطلاق من سياسة فنية صحيحة يجب البدء بسياسة صحيحة أولاً**، أي أن الموقف الصحيح من فن صحيح لا يبدأ من سؤال الفن بل من موضع الفن في سياسة صحيحة. نلمس هنا، من جديد، جديـد **بنيـامين** النظري، فبدلاً من أن يغرق في الرؤية الأخلاقية، أو في حنين ميتافيزيقي يرثي الفن في مجتمع السلعة، ويفصل بين سمو الفن وجشع الرأسمالية، قام

بالتقاط صحيح لتناقضات المجتمع الرأسمالي، الذي ينشر الفن في لحظة تسليعه، ويخلق الجمهور القارىء / السامع / المتفرج في لحظة تضليله. إن السياسة الصحيحة، خارج الفن وداخله، هي كيفية الاستفادة من هذا التناقض، ومحاربة المجتمع الرأسمالي بأدواته، **أي جعل تسليع الفن، في شروط محددة، أداة تنوير وتعليم وتحريض.**

لا ينهض موقف بنيامين على تصور تِقَني للفن والمجتمع، يُرجع الأول كما الثاني إلى مستوى تطور العلاقات التقنية، بل يستند إلى موقف سياسي يسعى إلى بناء سياسة فنية تكون أداة في معركة الطبقة العاملة المناضلة من أجل السلطة السياسية. ويصدر عن هذا الموقف بحثه عن وظيفة جديدة للفن تنغرس في داخل العلاقات الاجتماعية ولا تكون خارجها. وتأمر الوظيفة الجديدة، في مجتمع التحوّلات المتجددة، بشكلٍ فني جديد يلتقط كل جديد يساهم في تطوير الانتاج الفني وتطوير أشكال استقباله.

وما ربط تجديد الفن بالمنجزات التقنية إلا الفضاء المفترض الذي يتجدّد فيه الشكل والوظيفة معاً. إن سؤال الشكل والوظيفة، من وجهة نظر السياسة، يشير إلى سؤال ملازم له وقرين، وهو سؤال الانتاج والإستقبال الفنيين، فالوظيفة الفنية هي المردود المفترض عن لقاء العمل الفني ومستقبله (بكسر الباء)، وما الشكل الفني إلاّ جملة العلاقات التي يتحقق فيها شكل جديد من الانتاج الفني هو الأساس المادي لشكل جديد من استقبال محدّد يحقق وظيفة الفن الاجتماعية. يؤسس هذا المفهوم لشكلٍ فني تتوحّد فيه الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية، وينهدم فيه التصور المثالي الذي يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية، ويدعو إلى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها حاملاً للوظيفة الاجتماعية،

بشكل يقطع مع التصوّر المثالي لاستقلال الفن ودلالة الشكل ومعنى الوظيفة.

كان **غوته** يقول: « إن فاعلية الفكر العليا هي إيقاظ الفكر » وكان **بنيامين** يقترب من هذا القول إلى حدود التلاقي، وكان اقترابه يربط الفن بالتاريخ، ولهذا كان يسأل: **ما هو مكان العمل الأدبي في علاقات الانتاج في فترة محددة؟** ثم يكمل السؤال بما يجعله صحيحاً: **ما هو موقف العمل الأدبي من هذه العلاقات؟** (هل ينسجم معها أو يتطامن أم أنه يعارضها ويسعى إلى تحويلها؟) وانتقل من هذا السؤال إلى جملة أسئلة تمس وضع الفنان في المجتمع البرجوازي، ووضع المثقف البرجوازي بشكل عام. لقد كان المثقف البرجوازي، الذي لم يتحرر قط من حنين إلى هالة المبدع، يقرن التقدم التقني بانحطاط القيم معبّراً عن رومانتيكية ماضوية تعجز عن ادراك التحوّلات التاريخية، وترى في التغيير انحطاطاً شاملاً ليس في حقيقته إلا انحطاط المثقف وقد اهتزت حياته الصغيرة. وبسبب هذا الأفق الصغير يرى هذا المثقف أن انتشار الفن يعادل انحطاطه، وان الدعوة إلى « فن شعبي » محتمَل دعوة إلى تصفية الفن وإلغائه. ومهما كان ولع الفنان البرجوازي بصورته الوهمية فإنه لا يدافع عن تعالي الفن بقدر ما يدافع عن الزمن التاريخي الذي يستعمل الفن لصالح سلطة تحجب فعل الإستعمال الحقيقي وراء تعالي الفن الموهوم.

أراد **بنيامين** أن يبيّن أن المثقف لا يقف فوق الطبقات أو تحتها، لأنه شاء أم أبى، يقف في علاقات الإنتاج كقوة منتجة، يعيد انتاج العلاقات المسيطرة في إعادة انتاج المعايير الجمالية والايديولوجية، وان المطلوب هو إبعاد المثقف عن أوهامه عن طريق سياسة ثقافية صحيحة مندرجة في

سياسة صحيحة شاملة تجذبه إلى مواقف الطبقة العاملة. وكان **بنيامين** في موقفه يحاول زعزعة بعض التصوّرات المثالية، التي تفصل العمل الذهني عن العمل اليدوي فصلاً شاملاً، أو التي تفرق بين العمل المنتج واللامنتج، متوهمة أن عمل الفكر يناجي الروح ويتنزّه عن العلاقات الانتاجية. ولعل اتكاء **بنيامين** على مفهوم **الإنتاج**، بمعناه الشامل، هو الذي سمح له أن يلقي بالفن، كما بالفنان، إلى الحقل الذي لم يغادره أبداً، أي حقل الانتاج الاجتماعي، على الرغم من خصوصية الظاهرة الفنية. إن ادراج الفن والفنان في سيرورة العلاقات الاجتماعية، أو في سيرورة الانتاج الاجتماعي في شرط تاريخي محدّد، هو الذي قاد **بنيامين** إلى تجاوز بعض الأطروحات المثالية عند **لوكاتش** و**غارودي** و**فيشر**، والتي رفعها **ماركوزه** و**أدورنو** إلى سقف اعلى يرى الفن في الاستقلال الذاتي للأثر الفني. فقد ركن إلى مفهوم **الانتاج**، كما تحدده المادية التاريخية، **أي كعلاقة لا تكتمل إلاّ بجملة علاقات** ومنها الاستهلاك، ودرس في ديالكتيك الانتاج والاستهلاك، في شرط محدد، معنى الفن والفنان.

حين يصبح الفن إنتاجاً تنتفي فكرة الخلق من عدم وتتلاشى أسطورة الفنان الخالق، ويستجلي **الفن كعلاقة اجتماعية**، حدودها الانتاج والاستهلاك، تتكوّن اجتماعياً وفقاً لوظيفتها الاجتماعية، ووظيفة الفن متعدّدة المعاني. وعلى الرغم من تعددية المعنى يتكوّن الفن في المجتمع ويعمل كعلاقة مادية في علاقات المجتمع، وهي مادية من الألف إلى الياء. وبما أن الانتاج شكل مادي، فإن الاستهلاك الموافق له مادي في شكله أيضاً، وبالتالي **فإن دخول الفن إلى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك ينقل الفن كما الأثر الفني من مدار الوعي إلى حقل العلاقات المادية**. وإذا كان **بنيامين**، وهو المدافع عن وحدة العلم والسياسة، يركن

إلى مفاهيم معينة مثل **الانتاج والاستهلاك**، فإن ركونه هذا يقطع مع كل تصور يدعو إلى «الفن الجماهيري» أو «الثقافة الاستهلاكية» أو «الصناعة الثقافية»، والتي أساسها الربح والتسليع والتضليل وتثبيت القيم المسيطرة، فوطن المسألة عنده وموطنها هو تصور ديالكتيكي للثقافة البرجوازية وحركيتها يعيد صياغتها بشكل يقلب دلالتها ويجعلها تخدم سياسياً وايديولوجياً الفعل السياسي للطبقة العاملة. أو لنقل: إن غاية بنيامين هي تحويل الأدب والفن ـ انطلاقاً من الموقع السياسي للطبقة العاملة ـ من مواد استهلاك صنعها السوق والايديولوجيا في المجتمع البرجوازي إلى وسائل انتاج ايديولوجية تناهض هذا المجتمع، أي أنه كان يسعى إلى نقل مفهوم الاستهلاك الثقافي، عبر توسط الفعل السياسي البروليتاري، إلى مفهوم الاستقبال الفني.

إن المادة الثقافية المسيطرة في المجتمع الرأسمالي تلبّي حاجات الاستهلاك كما تفرضها الطبقة المسيطرة تسليعاً ايديولوجياً، وتلعب دورها الايديولوجي كوسيلة انتاج ايديولوجية ذات أثر محدد، وهي لا تنزاح من موقع التضليل إلى موقع التعليم، ومن مستوى الاستهلاك البسيط إلى مستوى الاستقبال المفكِّر، إلا بعد أن يُعاد صياغتها في شكل جديد يعطيها معنى جديداً، أي حين تُعاد ترتيب علاقاتها بشكل ينقلها من بنية إلى بنية أخرى مختلفة. إن انتقال المادة الثقافية من بنية إلى بنية مختلفة، من وجهة نظر الفعل السياسي للطبقة العاملة، يجعل من المادة الثقافية: قيمة استعمالية ذات فاعلية ثورية تاريخية. يطالب بنيامين، اعتماداً على هذا التصوّر، إعادة بناء مواد الثقافة الاستهلاكية حالماً بلقاء صحيح بين الفن والجمهور، وكان في مطالبته يعارض التصوّر النخبوي للفن، ويسعى إلى فن إيجابي الفاعلية، أي أنه كان يحلم بفعل سياسي ـ ثقافي يعيد صياغة

العلاقة بين الفن والجمهور بعد أن يعيد الفعل السياسي صياغة الفن والجمهور.

لقد حاول بنيامين أن يقرأ وضع الفن في مجتمع كثير التحولات، ورأى أن هذه التحولات تسمح بادماج مشخّص للانتاج الثقافي في التطور الاجتماعي، لأن هذه التحولات تشمل وضع الفن ومستقبل (بكسر الباء) الفن أيضاً، وخاصة أن الفن في منطق السوق الرأسمالي لم يبق عملاً غير منتج يدور بين جدران مغلقة، إنما أصبح سلعة وصناعة، أي عملاً إنتاجياً بامتياز. وبهذا المعنى فإن تسليع الفن وإعادة انتاجه في زمن الآلة، أي ضياع هالته كطقس مغلق، يشكّل إنجازاً تاريخياً وإيجابياً، لأنه ينقل الفن من مدار الوعي المفترض والمعزول إلى فضاء العلاقات الاجتماعية، فيخرج الفن من جيب الطقس والنخبة إلى حقل الصراع السياسي. ويمكن أن يلاحظ في منهج بنيامين التأكيد على اللحظة الايديولوجية، والإبتعاد عن كل تصوّر بسيط لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية، ويلاحظ أولاً أن بنيامين لا يرى الفن في عالم القيم والوعي القيمي، **إنما يرى الفن في موقعه الانتاجي**، بدءاً بالسوق وتقنيات الرأسمالية الجديدة وصولاً إلى الفعل السياسي ودور اللحظة الايديولوجية في انتاج علاقات الانتاج أو إعادة انتاجها. ويربط هذا المنهج بين الفن والتاريخ، **فلا نظرية في الفن والأشكال الفنية بدون نظرية في التاريخ**، ولا سياسة ولا سياسة ثقافية بدون تحديد الشرط التاريخي الذي ينتج الفن والفنان، فالفن والفنان ومستقبل (بكسر الباء) الفن **علاقات اجتماعية تُعاد صياغتها داخل كل فترة تاريخية**، أي أن الفن، كما يقول **بريشت**، علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية. بسبب هذا المنهج دعا بنيامين إلى ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة، وبقي جورج لوكاتش، هذا الموسوعي

التنويري، يدافع عن ثقافة انسانية كونية.

بنيامين فكرٌ نضالي مبدع وفيه من اليوتوبيا أشياء، ولعلّ حلمه كان مرآة لاتساع الفكر الديالكتيكي وطاقات الطبقة العاملة النظرية. حلمٌ غريب ومتناقض ويتكيء على وحدة المعرفة والسياسة، أو حلم أساسه السياسة أو سياسة أفقها حلم المثقف، الذي يحلم ـ والتشاؤم يلفه من الرأس إلى القدم ـ بيوم سعيد يتحقق فيه لقاء سعيد بين السياسة والنظرية. **فالتر بنيامين** حالم مناضل قال يوماً: **إن كانت الفاشية تُحوِّل السياسة إلى علم جمال فإن الشيوعية تحول علم الجمال إلى سياسة**. وبسبب الفاشية قضى بنيامين بين صخور وادٍ بارد في مكان تائه على الحدود الاسبانية.

★ **ملاحظة:**

كنتُ قد عالجت الأفكار الأساسية الواردة في هذه الدراسة في دراسة سابقة بعنوان «**الفن والرأسمالية في الفكر الماركسي**» وذلك في مجلة «أدب ونقد»، أيلول ١٩٨٤. واستعيد هنا الأفكار الأساسية مع بعض التعديل والتوضيح والتصحيح.

«الطريق» ـ ١٩٨٧

بعض مراجع الدراسة:

1 - Critica Marxista: No: 4, 1978.

2 - **K. MARX:** Theories Sur La Plus. Valus, T.1. Editions Sociales 1974. P: 325 - 326.

3 - Recherches internationales No: 87.

4 - **R. Garaudy:** Esthetique et inrention du Future. 10 / 18. 1971.

5 - **W. Benjamin:** illuminations. London, 1982.

6 - **E.Lunn:** Marxism and modernism. university of Cali Fornia Press 1982.

7 - **Marx,F.Engels:** On Literature and art introduction 10 Y: S. Morrawski. New York. 1974.

8 - Neu German Critique No: 3, 1974.

9 - **M.Lifshitz:** the Philosophy of art of K. Marx, Pluto Press. 1976.

10 - **S.Buck-Morss:** The origin of negative dialectics. Harvester Press 1977.

القسم الثالث

نقد الواقعية:

تقدم ام تراجع؟

ـ ٨ ـ

الثقافة الديمقراطية
والانبياء الصغار

يبدو أن كلمة أزمة كانت، ولا تزال، ولفترة طويلة، هي الأداة المثلى التي نقارب بها علاقات وضعنا الراهن. وعندما نضع الأزمة في مستوى الكلمة. فإننا نشير إلى مفهومها الغائب. أي نشير إلى غياب البناء النظري الذي يدرس الأزمة في تجلّياتها وفي سيرورتها. وعلى الرغم من غياب المفهوم النظري لمعنى الأزمة. فإنها، أي الأزمة، لا تزال هي المفتاح والمتكأ والملاذ: مفتاح لطرح الأسئلة، ومتكأ لحجب الإجابة المطلوبة، وملاذ نبرر فيه نقص الأسئلة ونقص الإجابات. ومهما يكن من أمر، فإن الإعتراف بحضور الأزمة وسيطرتها وتغلغلها في العلاقات الاجتماعية كلها، يعطي «الباحث» راحة نسبية، أو لنقل: إن سيطرة الأزمة تقصي عن «الباحث» أوهامه أو بعضاً منها، فيدرك منذ البدء أنه

لن يعطي إلاّ إجابة ناقصة، هذا إذا أحسن طرح السؤال، أما إذا لم يعرف مساحة الأزمة التي يتحرك فيها فإنه لن يعطي إلاّ إجابات واهمة لأسئلة وهمية أيضاً. بمعنى آخر: **إن الاعتراف بالأزمة يعطي البحث والباحث دينامية خاصة**، فيعيد باستمرار طرح أسئلته، ويختلف إلى الإجابات المتعددة، ليفتش بينها عن إجابة جديدة، سرعان ما تسفر عن نقصها من جديد، وإذا غـاب ذلـك الاعتراف انتفـى شرط البحـث، وأصبح الباحث يدور في أوهامه الذاتية التي لا تقوم إلاّ بتأصيل الأزمة وتجذيرها.

أزمة الرواية وأزمة نقد الرواية: لم تكن الإشارة إلى «الأزمة» إلاّ مدخلاً إلى أحد تطبيقاتها، إلى أحد حقولها، الذي لا يكتفي بالوشاية بها، بل يفضحها ويتركها عارية أو شبه عارية. وهذا الحقل اسمه الرواية أو بشكل أدق **نقد الرواية** أو التنظير لها. أما الوثيقة التي نعتمدها للتدليل على الأزمة فهي كتاب: «**الرواية العربية: قضايا وآفاق**». - صدر عن دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١ - وهو كتاب يضم بين دفتيه جملة الأبحاث والشهادات والمداخلات التي دارت حول موضوع الرواية في المؤتمر الذي دعا إليه اتحاد الكتاب المغاربة، عام ١٩٨٠، وهو كتاب مهم ان لم يكن شائقاً ومفيداً وممتعاً، كما يقال عادة، وفائدته لا تصدر فقط عن الأسماء الرصينة والمميّزة التي شاركت في المؤتمر: **محمود أمين العالم، ادوار الخراط، صنـع الله ابـراهيم، بطـرس حلاق، عبـد الكبير الخطيبي، جمال الغيطاني، الطاهر بن جلون**..، كما أنها لا تصدر عن بعض المداخلات ذات المستوى الرفيع (**بطرس حلاق، عبد الكبير الخطيبي، عبد الحكيم قاسم**)، بل تأتي أساساً من (أعراض) المداخلات

وسماتها وتناقضاتها، أي أن أهمية الكتاب ـ الوثيقة هي في كونه مادة غنية للتشخيص والدراسة وتلمّس آثار الأزمة المترامية في حقل الكتابة. وقبل أن نقف أمام «الأعراض المَرَضِيّة المتميّزة» لبعض المداخلات، نشير بشكل عارض إلى شكل الهموم النقدية التي حكمت اللقاء: تمثّل الشكل الأول فيما يمكن أن يسمّى: **مثقف الكتابة** وهو المثقف الذي يجعل من الكتابة مستوى قائماً بذاته ولذاته، مستوى يدور في فلكٍ خاص له طقوسه وتراتيله، لكن الطقوس لا تصل إلى الأرض والتراتيل لا تقترب من اليومي المبتذل، وعندها تنتسج الكتابة «الخطاب والأسلوبية وتعددية اللغة وتبادلية الحوار واللغة الحوارية ومتعة الكتابة وجسد الكاتب..». أما المثقف الثاني فهو: **مثقف المجتمع** الذي يقرأ الكتابة في وظيفتها ويرضى بعلاقة الكتابة بالمجتمع بل يكسر قدسية الكتابة ويربطها بالتاريخ وبالتحولات الاجتماعية وبالوظيفة الايديولوجية السياسية. لن نقارب ـ في هذه المداخلة السريعة ـ الاتجاه الثاني، لأننا نعتقد أن هذا الاتجاه يعيش أزمة المجتمع العربي، أي يعترف بنقصه ومحدوديته، والاعتراف بالنقص يدفع إلى التصحيح، إلى النقد الذاتي، إلى ترميم الناقص، إلى تواضع الباحث، ووعي النقص هو الذي يدفع بـ **محمود أمين العالم** إلى وعي ناقص جديد، فيحاول تجديد أدواته النقدية، ويبذل جهداً خاصاً لإضافة **جديد إلى قديمه**. وعلى الرغم من «محدودية» هذا التجديد وانطلاقه من موقع ردّ الفعل، فإنه يظل دليلاً على تواضع الباحث وابتعاده عن لبوس النبوة. أما الاتجاه الأول والذي دعوناه باسم: **مثقف الكتابة**، فإنه يضع أمامنا في تجانسه ولا تجانسه لوحة كاملة من الأعراض ـ الأمراض، بدءاً **بالتغرّب الكامل** وانتهاءً **بالفردية المفرطة** مروراً بارهاب الكتابة وعدمية السياسية والتعالم الزائف، ومروراً بخليط هجين قلق وغائم من

التعابير والمصطلحات والكلمات.

أعراض الكتابة المريضة: لعل خير ما نبدأ به تشخيص حالة «المثقف المتعالي» هو كلمة **الكتابة**. يقول التاريخ أن الكتابة هي شكل من الفكر الذي يتجه إلى أسئلة المجتمع الذي يقوم فيه كي يجيب على هذه الأسئلة، أي كي ينتج معرفة قادرة على شرح العلاقات الاجتماعية، ربما يقال أن للكتابة مقامها الخاص ككتابة، لها متعتها، وحسّيتها الخاصة، لها «لعبة الكلمات» في انتظامها وايقاعها وتوافقها وترابطها المغلق، لكنني أعتقد أن صفاء الكتابة يستدعي صفاء زمانها، وان اللعب اللغوي يستلزم زماناً يسمح باللعب، لكننا نعلم أن الشرط العربي الراهن يستدعي لغة أخرى، كما نعلم أن تاريخ الكتابة لا يحتفظ بـ «كلمة» تاريخ إلاّ عندما تكون الكتابة جواباً على أسئلة التاريخ الكلّي لا مرآة لمفكر معزول يتلهّى بالكلمات ويعيش تاريخه الفردي الموهوم.

إذا رجعنا إلى كتاب «**الرواية العربية: واقع وآفاق**» وبحثنا عن صفات الكتابة نجد الكلمات التالية: (الكتابة سبقت سلطة كل صفحة بيضاء ـ **الخطيبي** / الفكر النقدي الذي يشع ـ **برادة** / الكتابة هي كثافة الوجود تستحيل شفافية ـ **المديني** / النص النافر ـ **المديني** / الكتابة الخالصة ـ **برادة** / ...). لا أود ـ هنا ـ أن أتجاهل خصوصية الأجناس الأدبية ولا خصوصية أجناس المقال «الخطاب»، بل أود فقط أن أشير إلى دلالة هذا الموقف من الكتابة وفيها.

تصبح الكتابة «خالصة» أي مستقلة عما حولها، عندما تعتمد ذاتها مرجعاً وتنفي كل مرجع خارجي، لكننا نعرف أن المرجع الخارجي هو شرط الكتابة، أو كما يقول الفلاسفة المادة تسبق الفكر، والفكر يعكس المادة انطلاقاً من جملة الشروط الاجتماعية والتاريخية والايديولوجية القائمة

في زمانه، أي أن الفكر في كتابته للواقع يحقق انعكاساً مزدوجاً، أو انعكاساً لانعكاس، لأنه لا يعكس الواقع، كما هو، بل انطلاقاً من السلسلة الايديولوجية المعرفية القائمة فيه. أما الكتابة «الخالصة» فإنها ترفض الانعكاس الأول كما أنها ترفض الانعكاس الثاني، في رفضها الأول تلغي المجتمع وتنسى حدودها التاريخية، ولأنها كذلك، فهي تنسى القارىء وهو عربي كما نعلم، وتكتفي بمتعتها الخاصة التي هي متعة صاحب الخطاب، مع ذلك فالأمر لا يقف هنا، فالكتابة الخالصة لا تتوافق مع الميتافيزيقا التقليدية فحسب، بل تتجاوزها إلى حدود الكشف والإلهام والإنخطاف، تصل إلى حدود النبوة: «إذا كان الكاتب خطيراً فلأنه يُنزل السماء إلى الأرض في جسده ككاتب ـ الخطيبي. ص ٣٧٣». جملة نموذجية لاكتشاف البعد «الرسولي» للكتابة: تتحرك الكتابة بين السماء والأرض محمولة على وسيط ملهَم، والوساطة الملهمة أو التوسّط هو معنى النبوّة: ألا يقوم معنى المسيح في توسطه بين الله والانسان؟ ألم تستلهم مقولة الاغتراب الفلسفية أصولها من مقولة التوسّط؟ ألا تقول هذه المقولة بمرتبية العلاقات: قدير ومجيد يرسل إلى آخر بائس وضليل من يصلح له حاله ويرده إلى الطريق المستقيم؟ الكتابة إذن ضربٌ من النبوّة ومن «الفكر الذي يشعّ». لكن ما هو ساخر وغريب هو أن الخطيبي يريد من الكتابة «خلخلة القيم السائدة» و «تفكيك» البنى البائسة. كيف يتم ذلك لمن يعتبر الكتابة نبوّة في عصر انتهت فيه النبوات؟ وكيف يُتاح لهذا السامي والمتعالي أن يتعرّف على البنى المادية، بل كيف تصف أو تشرح أو تؤول الكتابة الخالصة ما هو أرضي؟ إن هذا التصوّر الايديولوجي للكتابة يحمل تهافته في علاقاته، في طموحه المستحيل، في تلفيقه القصدي. ربما قد نقبل بـ «الكتابة الخالصة»، فلكل كاتب شأنه،

لكن ما يبدو عصياً على الفهم هو دور هذه الكتابة في إصلاح هذا الخلل النازل بالأمة.

قلنا إن « الكتابة الخالصة » ترفض الأطروحة الأولى لنظرية الإنعكاس: الكتابة هي بداية ذاتها. كما قلنا إنها ترفض الأطروحة الثانية للانعكاس، إذ أنها طالما ترفض الواقع المادي. فإنها ترفض أيضاً المستوى الثقافي المرتبط به. وإذا قبلت به، فإنها تأخذ منه ما يسمح بتحقيق الكتابة الخالصة. لذلك فإن هذه الكتابة ترفع راية: **لاكان، دريدا، بارت، فوكو، جولدمان، باختين**. وإن كان حظّها عاثراً، فإنها تتكىء على **لوكاتش وبريشت** ولكن بتحفّظ وحفيظة. نلمس من هنا هذا التغرّب الكامل لبعض المداخلات، غربة في التعابير والمفاهيم والمصطلحات واللغة، بل غربة في الهموم والاهتمام (**الخطيبي، عبد الفتاح كليطو**). حتى أن بهاء اللغة الذي تُفصح عنه بعض المداخلات لا يعلن إلا عن غربة هذه اللغة، عن المفاهيم التي « تحملها » فكأن هذه اللغة منفصلة عن شكل الفكر الذي يستعملها، أو لنقل إن هذه اللغة تبرهن على الأطروحة الفلسفية القائلة بأن شكل الفكر هو شكل اللغة، ولكن بشكل مقلوب، لأن لغة « الخطاب المتعالم » لا تتوافق مع شكل الفكر الذي يحمل **الخطاب**. إن قولنا هذا لا يعني أبداً الدعوة إلى مقاطعة الفكر الكوني، وهذا مستحيل على أية حال، إنما يعني فقط ضرورة تمييز « المفاهيم المستعارة » وتطبيقها بشكل عملي على مواد الواقع العربي، الأمر الذي يعني إنتاجها بلغة مفهومة تعترف بشيء ما أسمه **القارىء العربي**، والأمر الذي يعني أيضاً إنتاج ثقافة مرتبطة **بالسلسلة الثقافية القائمة في الواقع العربي**.

لهذا نرجع فنقول: إن عدم اعتراف « الكتابة الخالصة » بالمستوى

الثقافي العربي هو الذي يجعلها تتعامل مع واقع الكتابة وتاريخها كما لو كان واقعاً كامل الاستقلال وتاريخاً كامل الاستقلال أيضاً، وعندما ينسلخ تاريخ الكتابة عن التاريخ الاجتماعي العام تصبح الكتابة لحظة حرة وطليقة تتعامل بلا هموم وبلا أسئلة مع كل أشكال الكتابة المرتبطة بواقع آخر. وبزمن آخر، أي بتشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية أخرى.

لما كانت الكتابة لحظة متسامية فإنه يحق لها أن ترفض الجسم الاجتماعي كله: الحاكم والمجتمع والقارىء. لكننا نقول هنا: إن الكتابة التي ترفض القارىء هي كتابة مستبدّة. ودليل هذا الإستبداد لا يصدر عن حكمنا بل يصدر عن شكل الكتابة وصياغتها. عن هذا الأسلوب المدّعي والمتعالي الذي يعتقد وهماً أنه حامل المعرفة الوحيد. نصل ـ هنا ـ إلى نقطة جوهرية: كيف نَصِف هذه اللغة بالإستبداد وهي التي تهاجم السلطة القائمة وتدعو إلى تفكيك البنى المسيطرة؟ سؤال ضروري لأن الكتاب مفروش بكلمات السلطة والقمع والدولة (انظر مداخلة برادة. بطرس حلاق، الخطيبي، برهان غليون، المديني). للإجابة على هذا السؤال يمكن القول: إن الكتابة الخالصة ترفض الاستبداد القائم من وجهة نظر الكتابة لا من وجهة نظر التاريخ، ولما كانت هذه الكتابة تنهض على مفهوم ميتافيزيقي فإن رفضها للسلطة يتم من وجهة ميتافيزيقية أيضاً. لهذا تتكشف الكتابة كجوهرٍ غامض لا يمكن تعريفه، كما تستعلن السلطة كجوهر ميتافيزيقي لا يقبل التعريف أيضاً، فكأن التاريخ العربي لا يقبل بنظرية التاريخ (**برهان غليون**). أو لكأن السلطة الاستبدادية العربية حالة خاصة في التاريخ، وبالتالي تتكشف الدولة كسرٍّ خاص يجاوره سرٌّ خاص آخر هو الكتابة، وبذلك تتم العلاقة بين الكتابة والدولة في دائرة الأسرار.

إذا كان سرّ الكتابة يساوي سرّ السلطة فمعنى ذلك أنهما يتماثلان ويتساويان، وبوضوح أكبر: إن محاور السلطة هو الكتابة، والسلطة لا تملك نبوّة الكتابة وإن كانت تملك أسرارها، لذلك فإن الكتابة أوْلى بالسلطة من السلطة السياسية القائمة، أي أن سلطة الكتابة تستحق أن تأخذ بالسلطة السياسية. يستبين هنا تماثل الإستبداد بين السلطة السياسية القمعية القائمة وبين الكتابة الخالصة، ويظهر المثقف «الجديد» أيضاً كمستبد صغير أو كطاغية بلا حاشية (يمكن الرجوع إلى مداخلة **أحمد المديني** بشكل خاص). كما تتضح هنا أيضاً عدمية المثقف «الجديد» الذي يرجم كل شيء ولا يطالب إلاّ بالسلطة كاملة، وإلاّ فإنه يمارس «استقالة الفكر» بانتظار الثورة الشاملة. تقود هذه المطابقة بين المستبد السياسي والمستبد الثقافي إلى مقولة «اللحظة العليا»، فالدولة المستبدة لا تمثل الإرادة الكلّية للمجتمع وإنما تجثم عليه كلحظة فوقية، وكذلك الأمر بالنسبة لـ «المثقف الجديد»، فهو لا ينتمي إلى «العامة»، وإنما يقف كلحظة علوية مفكرة، فيعتقد أنه «ضمير الشعب»، أو الممثل للكل (**طاهر بن جلون**)، فيهجر هذا «الضمير النقي» الشعب، لأنه متمايز عنه، ويصبح في وهمه أو أوهامه الناطق الوحيد باسم التورة الاجتماعية، بل يصبح المثقف بديلاً عن الشعب والوطن والحزب السياسي (انظر مداخلة **برهان غليون**)، بل يصبح دور هذا المثقف احتقار الشعب وتغيب التاريخ الاجتماعي وتجاهل كل النضالات الشعبية والديمقراطية. ولنا أن نشير هنا باحترام كبير إلى مداخلات **عبد الحكيم قاسم ومحمد بنيس ومحمود أمين العالم** التي حاولت هتك هذا الارهاب الثقافي والعدمية السياسية.

يطرح «المثقف الجديد» علينا سؤالاً: **كيف يُنتج الثقافة من كان**

يضع نفسه فوق الواقع والشعب والتاريخ؟ ألا يعبّر هذا النموذج من « الأنبياء الصغار » عن الأزمة المعاشة بكل أبعادها ، إن لم يكن هو الأزمة في أكثر مستوياتها كثافة؟ ألا يساهم هذا النموذج في تكريس الأزمة وإلغاء كل دلالاته للبحث؟ تُظهر لنا هذه الأسئلة لماذا يغيب مفهوم التاريخ والقراءة من معظم المداخلات ، كما تظهر لنا أسباب الحرب السافرة التي يشنها بعض « الأنبياء الصغار » على مفاهيم الواقعية والواقعية الاشتراكية والانعكاس ، وإذا كانت هذه المفاهيم جديرة بالنقد والتصحيح ، فإن هذا النقد وذلك التصحيح ينبغي أن يمارَسَا من وجهة نظر التحوّلات الاجتماعية لا من وجهة نظر الرفض العدمي الذي لا يهاجم في تلك المفاهيم أساسها النظري فحسب ، بل يهاجم فيها أيضاً الدلالة السياسية ، لأن مفاهيم الواقعية والانعكاس... انتشرت عندنا ، وان كان بشكل سيء أحياناً ، في زمن صعود الحركة الجماهيرية وتصاعد النضالات الوطنية الديمقراطية. لكن الفكر العدمي الكامل في أزمته لا يجد الراحة ولا يبرر عطالته إلاّ بالهجوم على كل ما هو ايجابي في النضال الوطني بدءاً من عصر النهضة العربي حتى الآن.

إذا كان الفكر الخلاق ، يبدأ من مقولة النفي ، فإن الفكر العدمي يبدأ أبداً من مقولة الرفض ، وإذا كان الفكر النافي يدعو إلى سلسلة من الهدم والبناء يأخذ فيها جديد البناء مكان الأولوية. فإن الفكر الرافض لا يدعو إلا إلى سلسلة مستمرة من الإنهدام والهدم المتجدّد. و « الأنبياء الجدد » يقبلون بكثافة الكتابة و « جمالية الخطاب » أو بـ « ارتعاشة الكتابة » وتسيّد الوعي ، لكنهم يرفضون كل ماله علاقة بالمرجع الخارجي وبالمرجع التاريخي يرفض بطرس حلاق عصر النهضة وما تحقق فيه (رغم انكساره) ويرفض برهان غليون « تعاليم الغرب » لأنها تصبح سلطوية

ومستبدة في البلاد العربية، فكأن أساس الإستبداد هو الفكر وليس الشرط الاجتماعي الذي يحمله، أما **أحمد المديني** فيرفض كل الأفكار المسيطرة وكل الكتابات القائمة ويدعو إلى كتابة جديدة، في حين يشكو **غالب هلسا** غياب «المكان الأمومي» في الرواية العربية، حتى نصل إلى **عبد الكبير الخطيبي** فلا نجد إلاّ «صفحة بيضاء» تبدأ بذاتها وتعود لذاتها.

يتسم هذا الفكر باستقامته، برفضه لمفهوم التناقض، أو لنقل بشكل أوضح: إن الانغلاق في حضرة الكتابة يجعل من الواقع وتاريخه مجرّد لحظة من لحظات الوعي، وقد يتضخم هذا الوعي فيرى أن أساس اصلاح الواقع هو اصلاح الوعي أو هو الوصول إلى «الوعي الممكن»، (**محمد برادة** مستعيراً **جولدمان**) المحتجب وراء «البنى المهترئة». الغريب ـ هنا ـ أن الكتابة الخالصة تقع في النزعة التبشيرية التي تحاربها، فهي ترجم كل الرجم حضور الخطاب السياسي في الخطاب الأدبي. وتصم هذا الحضور بالنزعة التبشيرية، لكنها عندما تشير إلى معنى الكتابة، تسارع فتستعمل مقولة الوعي أو مقولة الرسالة التي يبثها أو يرسلها الرسول، لكننا نعلم أن ما يحدّد مادية الكتابة هو تحوّلها إلى علاقة إجتماعية إلى ظاهرة اجتماعية بلا بداية أو مرسل أو فاعل، إلى ظاهرة اجتماعية تتحدد في علاقاتها مع الظواهر الاجتماعية الأخرى، أما الكتابة الخالصة، أو الكتابات المنخلعة عن الواقع بشكل أدق، فهي التي تعتمد مقولات الرسالة والرسول، والتبشير كما نعلم مرتبط بالنبوة والديانات والرسل. وهكذا تتهم الكتابة المذكورة كل خطاب سياسي بالارهاب والتبشير، ثم تعود فتمارس تبشيرها الخاص وارهابها الخاص أيضاً (انظر مداخلة **عبد الحكيم قاسم الشجاعة**).

سمة أخرى نجدها في سطور جملة من المداخلات، هذه السمة هي ليست الوعي الممكن وإنما هي الوعي الهجين، أو لنقل الوعي التلفيقي أو المغترب، الذي لا يشير إلى حدود التبعية الثقافية إلا بقدر ما يشير إلى فقدان الهوية الثقافية أحياناً وإلى الإبتعاد عن مسار الحركة التاريخية أحياناً أخرى. يتحدث **الطاهر بن جلون** عن ضرورة الذاتية مستلهماً **ماركوزه** دون أن نرى الصلة بين هموم الانسان العربي وهموم انسان مجتمع ما بعد التورة الصناعية، أما **محمد برادة** فهو يتكيء على **جولدمان وباختين** دون أن نرى توافقاً فعلياً بين المنهج المتكيء عليه وبين الآثار التطبيقية الناتجة عنه، **والخطيبي** يأخذ بـ **لاكان** ورابع يأخذ بمعطيات **تودوروف**... بالإضافة إلى هذا النموذج، نجد نموذجاً آخر يحاول الوصول إلى تحليل أكثر بساطة وتحديداً هو **عبد النبي حجازي** الذي لم يسعفه «الحظ» كثيراً بالمزاوجة بين **ماركس** وفرويد.

السمة الثالثة لمداخلات مؤتمر الرواية هي: **وهم التأسيس المطلق الذي ينبني على «النموذج الأوروبي» وعلى وهم الأنا العارفة**. فمن الغريب حقاً أن نعثر في المداخلات المذكورة على كل أسماء النظرية الأدبية في الغرب بدءاً من **باختين** حتى **شومسكي** بدون أن نعثر على أسماء: **محمد مندور، احسان عباس، حسين مروة، خالدة سعيد، جورج طرابيشي، أو يمنى العيد** (يُستثنى من ذلك المداخلة القيمة **لبطرس حلاق**). إن غياب الإشارة إلى هذه الأسماء سلباً كان أم إيجاباً يعبّر عن غياب **الحوار** بالمعنى الدقيق للكلمة. بل يعبّر عن حصار واهتزاز الشخصية الثقافية التي تعرف كل ما هو «أوروبي» ـ وترفض كل ما هو عربي. وبذلك تظل البدايات النقدية بدايات فردية لـ «**أنوات**» شاردة

« تؤسس » للنقد وللسياسة وللمجتمع وللتاريخ... تعيدنا « الأنا المتعالية » إلى سؤالنا الأول:

تُتعرّف الأنا بـ: أناها، أي ترفض أن تتعرّف **كعلاقـة اجتماعيـة**، لأن أنا المثقف الجديد بداية وتأسيس، لكن النظرية تقول: **إن القراءة والكتابة علاقتان اجتماعيتان**، إذا كان الأمر كذلك، فإن « الأنا » لا تستطيع التعامل مع المفهوم النظري للقراءة والكتابة، فتخلق مفاهيمها المثالية الذاتية، أي تؤسس وتطلق الرسالة وتمارس النبوّة، ومن يـؤسس لا يهتم بقراءة ما هو موجود، ومن يطلق رسالة « ينسخ » ما جاء قبل زمانه، ومن يمارس النبوّة لا يهتم إلاّ بنقاء الوعي، بل قد يجعل من الكتابة أو الرواية فكراً محضاً موازياً للواقع (مفهوم الرواية عند **برهان غليون**). إن وهم **التأسيس** يتضمّن في دلالته نزعة استبدادية.

بعد المقدمات السابقة، نقوم بطرح بعض الأسئلة: ما دام المؤتمر يسائل وضع الرواية العربية ويبحث عن مسارها وعن مشكلاتها، النظرية ـ العملية فمن أين يبدأ إذن السؤال النظري؟ أو ما هي البداية التي تسمح له أن يصبح سؤالاً نظرياً فعلياً؟ إذا رجعنا إلى نصوص المؤتمرين، يمكن أن نميّز بين عدة ضروب فيها: المنحى الأول يحاول فعلاً أن يرقى بالسؤال إلى حدود النظرية. نذكر ـ هنا ـ مداخلة **بطرس حلاق** اللامعة عن رواية « زينب » وما تحمله من دلالات أدبية وخارج ـ أدبية، ما يؤخذ على هذه المداخلة هو تحليلها لعلاقات العمل الأدبي واستخلاص الدلالات منه كعمل أدبي بدون أن تلمس علاقة هذا العمل في تناقضاته بالسيرورة الاجتماعية التي أنتجته والمتناقضة بدورها، أي أن **بطرس** اكتفى بتحليل العمل بدون أن يدرس التاريخ الذي أنتجه. الدراسة الثانية هي مداخلة

محمد برادة التي حاولت أن تربط الرواية بزمانها التاريخي لكن قلق المنهج الذي أتبعه **برادة**، أو عدم وضوحه، على الأقل بالنسبة لنا كقراء، جعل الدراسة لا تصل إلى القصد الذي طلبته، لذلك كانت المداخلة تنوس بين الوضوح والإبهام، بين العام والخاص.. أما معظم الدراسات الأخرى فقد اكتفت بالمنهج الوصفي الذي يصف الرواية ويُظهر علاقاتها بزمانها الراهن المباشر، وهناك أيضاً دراسات قلقة عن تكنيك الرواية عن الخصوصية الروائية والكتابية. نقول بايجاز أن كل الدراسات تقريباً كانت تبدأ بـ **كيف** ولا تبدأ بـ **لماذا**؟ ـ ما معنى ذلك؟

عندما نمايز بين **كيف** و**لماذا**، فإننا نطرح سؤال الرواية العربية الأساسي: **ما هي جملة الشروط الاجتماعية التي سمحت بظهور الرواية العربية وسمحت بعثارها واخفاقاتها أيضاً**؟ يستدعي هذا السؤال مفهوم: **التميّز**، أي قراءة الرواية في التاريخ العربي، أو لنقل أنه يستدعي قراءة التشكيلة الاجتماعية التي أنتجت الرواية العربية. لكن هذا السؤال، في تمايزه، لم يكن بإمكانه أن يجد له مكاناً في معظم مداخلات الندوة، لأن هذا المكان يفترض تمييز المفاهيم، لكننا رأينا أن تلك المفاهيم إما أنها اكتفت بالوصف الخارجي، أو أنها اكتفت بـ: **استعمال** المفاهيم الأدبية أي بممارسات تنتمي إلى مجتمع آخر وتاريخ آخر. لذلك يمكن القول بإيجاز: إن قصور معظم المداخلات النظرية يستعلن في علاقات اللاتوافق التي تربط الأدوات النقدية المستعملة مع الموضوع النظري الذي تتعامل معه، فهي أدوات تطبق بلا تمييز على موضوع محلّي ومتميّز. وغياب هذا التمييز أنتج: المواقف المتعالية والمغتربة أو أنتج قراءة الرواية العربية بـ: معايير تنتمي إلى مجتمع آخر. نعود فنؤكد أن المسألة لا تقوم في **استعارة المفاهيم** بل في عدم تمييزها، الأمر الذي نتج عنه شكل من النقد والنظرية لا يعرف

أو لا يتعرّف على **السلسلة** النظرية والنقدية المرتبطة بشروطنا ، كما نتج عنه أيضاً إغفال دور القارىء والقراءة.

أكثر من ذلك، لقد تمت معالجة الكثير من المشاكل الروائية لا من وجهة نظر التحولات الإجتماعية وإنما من وجهة نظر « اتساق الكتابة » أو « متعة الكاتب » حتى نكاد نقول: **إن هذه الكتابة تطلب من القارىء ، إن ذُكِر، أن يغيّر ذاته كي يرتفع إلى مستوى القراءة، بدون أن تطرح هذه الكتابة على ذاتها سؤال تغيير أشكالها من أجل الوصول إلى القارىء**، لنقل إذن: إن هذه الكتابة التي تنسى تاريخها تعطي لذاتها في علاقتها بالمجتمع مكان الأولوية: على المجتمع أن يتبعها ، « أن يتأصّل غرباً »: « الأمر إذن، يتعلق بتعميق علائقنا بـالانتـاج الروائـي الأجنبي - **محمد برادة** - ولا يتعلق بتعرف الرواية على واقعها المعاش ومستوياته التقافية». يدعونا هذا الإغتراب في الممارسة الأدبية إلى التذكير بحقيقة أساسية: لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد، تاريخ عام للنظرية الأدبية، كما لا يمكن أن يوجد تاريخ عام للأشكال الأدبية، فكل تاريخ أو شكل لا معنى له إلاّ في تمايزه، إلاّ في قدرته على التعرّف على المستوى التاريخي لعلاقات القراءة والكتابة في زمانه.

إذا كان معنى المفاهيم النظرية هو تمييزها ، فإن هذا يعني **أن التميّز هو شرط انتاج المعرفة**، أو لنقل: إن انتاج المعرفة النظرية يستدعي تطبيق أدوات انتاج معرفية على مادة خام معيّنة قائمة في شروط اجتماعية - تاريخية معينة، علماً أن المادة الخام الصافية لا وجود لها. معنى هذا ببساطةٍ أن المعرفة تبدأ من « المادة الخام » القائمة **في زمانها**، وما دام الأمر كذلك، فإن أدوات الانتاج المعرفية المستعملة ينبغي أن تتوافق مع

تلك المادة، لأن (التكنيك ليس مقولة كونية) وإنما خاضعة لشكل المادة الخام ودرجة تطورها. إذا أدخلنا في عملية الانتاج، **الشروط الاجتماعية التاريخية** نقول: إن هذا الانتاج يتم في منظور تاريخي معيّن، أو في مشروع سياسي معين، **أي أن كل انتاج معرفي، بالمعنى الدقيق للكلمة، لا يتحقق إلاّ من وجهة نظر التحوّلات الاجتماعية، إن قول** المعرفة يعيدنا إلى أقوال «مؤتمر الرواية»، وفي هذا القول يكشف لنا عن أزمة المثقفين العرب، عن غربتهم وأوهامهم الفردية، بل يكاد يقول إن الثقافة المأزومة لا تشرح الأزمة وإنما تحجبها، وحجب الأزمة هو تثبيت لها وتأصيل..

(السفير: ١٩٨٢)

ـ ٩ ـ

عن الواقعية والحساسية الجديدة

بين حين وآخر يخرج من يقول بموت الواقعية أو إفلاسها. ويأخذ القول أشكالاً متعدّدة المظاهر، تعود فتلتقي في مضمونها الفكري والأثر السياسي القائم فيه. تقفز البنيوية بكبرياء فوق الواقعية باسم الاحتفال بالنص الذي خلق ذاته، واكتفى بالخلق حتى كاد أن يستقل عن المجتمع والتاريخ. ويُرجم، فكر الأصالة «الواقعية» بحجارة الإنشاء والبلاغة، وهو لا يُحسن تعريف الواقعية والبلاغة. وهناك بالضرورة «أسطورة المبدع» الذي ينشقّ صدره في لحظة إلهام ويخرج إلى عالم النور عالماً مكتوباً كامل الجدّة. إلى هذه المواقف القديمة ـ الجديدة، يضيف ادوار الخراط

نظريته عن: «**الحساسية الجديدة**» (*)، والتي يريد منها أن تكون بديلاً للواقعية في النظرية والممارسة.

يميز **الخراط** بين شكلين من الحساسية، جديدة تساوي الإبداع، وقديمة تعادل الإبداع الزائف، أي **الواقعية**. ويرى الواقعية موقفاً ينتمي إلى زمنٍ مضى، وعليها أن تندثر كما اندثر زمانها، وإن استمرّت فإنها لن تعطي شيئاً، لأنها لم تعطِ شيئاً في زمانها الأول. وفي هجومه على الواقعية لا يقتصد **الخراط** في أدلة الاتهام، وهي كثيرة. أولها أن الواقعية امتداد لا جديد فيه لفكرة المحاكاة الأرسطية التي تُرجع الفن إلى محاكاة ساكنة للواقع، فيكون الفن إعادة انتاج لما هو موجود. الاتهام الثاني: الواقعية شكل عتيق يكتفي بقواعد الكتابة الكلاسيكية القائمة على قواعد التناسب والسرد المطرد والحبكة التي تنعقد ثم تنحل. الاتهام الثالث: يقول: إن الواقعية ارتبطت دائماً بالسلطة وتنازلت عن سلطة الفن والأدب. ومع أن **الخراط** يُطلق الإتهام الأخير بارتباك إلا أن قصده المرتبك يظلّ واضحاً: يعمل الأدب الواقعي على تثبيت الواقع القائم، لأن القائم هو بدايته المستمرة. والبدء بالواقع القائم يقود إلى تكريسه، إذْ أن علاقة الواقعية بالواقع هي علاقة محاكاة وإعادة انتاج.

الواقعية، إذن، هي محاكاة الواقع، أي الاعتراف به وبالعلاقات القائمة فيه، والسلطة السياسية علاقة من هذه العلاقات. تصبح الواقعية في هذا التصوّر مستبدّة بالضرورة يلازم الإستبداد أصلها النظري، فهي تعيد إنتاج الواقع والسلطة القائمة فيه، ولا تتعرّف على أي واقع بديل.

(*) انظر مقالة ادوار الخراط عن «الحساسية الجديدة» في العدد الذي كرّسته مجلة «الكرمل» للأدب المصري في عام ١٩٨٥.

هذه النتيجة التي يصل إليها الخراط في محاكمة شكلية قائمة على تصوّر زائف ساذج للواقعية. إن الواقعية لا تقوم على المحاكاة بل على الإنعكاس، وبين المحاكاة والإنعكاس فرق واختلاف. ترتبط المحاكاة بالمرآة، أو بالنقل المرآوي لواقع ظاهري ساكن ومجزوء، بينما ترتبط الواقعية بانعكاس يرصد القوانين السببية لحركة التاريخ الإجتماعي، أي أنها لا ترتبط بالمرئي أو بالمحسوس بل بنظرية معرفية تكشف عن القوانين الفعلية التي تكوّن المرئي والمحسوس. تنهض نظرية الإنعكاس، التي تقوم عليها الواقعية، على أطروحتين: أولوية الواقع على الانعكاس (موضوعية الواقع)، وأولوية السيرورة على الإنعكاس، أي أن الواقع لا يُدرَك إلاّ في سلسلة تحوّلاته وتناقضاته، علماً أن الفكر جزء من هذا الواقع. معنى هذا، أن الانعكاس لا يتم بالرجوع إلى الواقع المباشر بل إلى تاريخ المعرفة الذي ينتج معرفة موضوعية تلتقي (تشرح) السببية الاجتماعية للواقع الموضوعي. بمعنى آخر: يتحقق انعكاس الواقع في الأدب حين يعرف الفكر الكاتب الواقع الموضوعي كوجود تاريخي في جملة مستوياته الاجتماعية، فالأدب لا يعكس الواقع إلاّ حين يقوم الإنعكاس على معرفة المستويات الايديولوجية والسياسية والاقتصادية والمعايير الأدبية والفنية التي تكوّن هذا الواقع. ينهض الأدب الواقعي على تجريد محدّد للواقع ينتج معرفة موضوعية تتوافق مع الظرف التاريخي لهذا الواقع.

لا يحاكم الخراط الواقعية من داخلها، بل بمعايير موقفه السياسي ـ الايديولوجي، الذي يمنعه موضوعياً من الاعتراف بالواقعية، لأن موقفه لا يسمح له إلاّ بالدعوة إلى: «حساسية جديدة». إن موقف أدوار الخراط، الذي يطرد الأدب من التاريخ، يتكوّن في علاقته بتاريخ

معيّن وبنظام اجتماعي كامل التعيين. يقول الخراط: «ظهرت الحساسية الجديدة في أواخر الثلاثينات، في أعمال مجدّدين غامروا إلى ساحة المجهول... ولكن عندما تهيأت الحساسية الجديدة للنضج والإزدهار، في أواخر الستينات، بتأثير من الواقع الإجتماعي، ربما، ولأن الحساسية القديمة قد استنفدت عطاءها، ربما، بسبب من أن موجة «الواقعية» التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء كبير وجدوى قليلة، قد ثبت انحسارها وقصورها معاً، عندئذ، تبلور مفهوم الحساسية الجديدة، وثبتت أقدامها نهائياً، وأصبحت هي المرجع الحقيقي، والفني، في «الواقع» الأدبي في مصر».

هذه هي السيرورة الزمنية للحساسية الجديدة، أما صفاتها ومزاياها، فهي: «إن الكتابة الابداعية ـ لسبب أو آخر ـ قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرفان». وبسبب هذا، فإنها تهجر لغة القواميس وتأخذ بـ «اللغة ـ الرؤية»، وتبتعد عن الواقع وتكتفي بـ «الحلم والأسطورة والشعر»، وتهجر المحسوس وتركن إلى «مغاور تحت الوعي»، وتتخلّى عن المجموع المبهم من أجل «صيغة الأنا»، كي تصل إلى «تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن نسميها ما بين الذاتيات، والتي تحلّ محل موضوعية مفترضة، وغيرها». وبعد إظهار الصفات يعرض الخراط «تقنيات الحساسية الجديدة، وهي: كسر الترتيب السردي الإضطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل، تحطيم الزمن السائر في خط مستقيم، تهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس». هذا هو جديد **أدوار الخراط**، الذي يغامر نحو المجهول والرؤيا والغامض والخفي، والذي ينفلت من القواميس والواقع ويقترب من ألق الرؤيا،

حيث يعثر الفنان على جوهره ويستوي، فكأن الفن لا يستعيد ذاته إلاّ إذا جعل الواقع مفقوداً، فالواقع والفن يتنافيان ويتناقضان ويتناكران، إذا حضر أحدهما غاب الآخر وانصرف. لا جديد تحت الشمس، ولا في بدايات الأنهار وطبيعة الفصول، فالواقع المبتذل من نصيب الواقعية التي غمرها غبار الزمن، وملكوت المجهول من نصيب الفن المغترب.

لكن الأمر ليس بهذه البراءة أبداً.

قبل أن نقارب أفكار **الخراط**، ينبغي الإشارة إلى ما يلي: لا يقوم الخراط بنقض مدرسة أدبية باسم مدرسة أدبية أخرى، إنما يحاكم مرحلة تاريخية باسم شعار أدبي ناقص الوضوح اسمه: **الحساسية الجديدة**، جاعلاً من معيار الإبداع الأدبي المجرّد أداةً نظرية لمحاكمة مرحلة تاريخية كاملة، كما لو كان الواقع الاجتماعي انعكاساً للأدب وليس العكس، فالإبداع هو أصل الأشياء. يتوافق هذا الموقف مع التصور الفلسفي **للخراط** الذي يضيق بكلمة الواقع إلى درجة التطيّر، ولا يجد راحته إلاّ بعد أن يضعها بين قوسين. لكننا نعلم أن القبول بفكرة الواقع الموضوعي كان انجازاً معرفياً وعقلانياً وديمقراطياً، وثيق الصلة بتقدم المعرفة الانسانية وبتراجع الأفكار اللاأدرية والإظلامية والمستبدّة، وكان مفهوم الواقع أداة معرفية لمحاربة كل سلطة مستبدة تؤبّد سلطتها بحجب الواقع وتعظيم المجهول. وكما يرفض **الخراط** الواقع يرفض الواقعية، ويكون عليه أن ينسى أن صعود الواقعية ساير عصر التنوير، فانتقلت هموم الكتابة من غرف القصور إلى شوارع الحياة الرحبة. ومن يبدأ بالمجهول يصل إلى لا مكان، لكن **الخراط** الذي يحاكم التاريخ باسم الابداع، يبدأ

بالمجهول ليحارب المعلوم، أي زمن صعـود الواقعيـة في العـالم العـربي، والذي هو زمن صعود القوى الوطنية. لا يأخذ استنكاره بلهجة الوضوح لأنه يكتفي بالإيماء الصاخب، والذي يحاول أن يقول لنا : إن زمن صعود القوى الوطنية العربية كان نقيضـاً للابـداع، فتراجـع الأخير وصمـت منتظراً نهاية الستينات.

لقد كان من المفترض، وهو افتراض مستحيل، أن يكتب **الخراط** عن تناقضات حركة التحرر الوطني، التي تحارب القوى الرجعية وتقمع الجماهير، وتخاف الديمقراطية وتقدّس السلطة وتفصل بين الشعار وإمكانية تحقيقه، لكن هذا الإفتراض لا يستقيم، لأن **الخراط** لا يبدأ بالتاريخ بل بالإبداع، ولا بالاستعمار بل بخصوصيـة الكـاتـب. أضـف إلى ذلـك أن صاحب « ساعات الكبرياء » كان على هامش ذلك الزمن المتناقض منتظراً زمن تقدم الحساسية الجديدة. لكأن دور الكاتب المأخوذ بالرؤيا هو الإستقالة من كل زمن لا يحقق الإبداع، مقاتلاً هذا الزمن من أجل الاستقلال الوطني كان، أو كان ملوّثاً بالهزيمة إلى حدود الإهانة الوطنية.

ومهما كانت نوايا **أدوار الخراط**، فإن « الحساسية الجديدة » دعوة تحتجب وراء جلال الأسلوب، قديمة قِدَم التراتيل والكهنة الكتّاب. **أول** أفكارها قوة الكلمات أو قدسية الحرف أو أولوية الكلمة على الوجود. تبدو الكلمة وجوداً نورانياً تدور حولها الأشياء وكياناً يتقدس بمرتبته ويفيض بقداسته على الآخرين. تسبق الكلمة الوجود، وتتمايز عنه مرتبة، إن هبطت إليه تلوّثت. تصوُّرٌ قديم تصدر عنه آيات السحر والتعزيم وتقديس المكتوب.

وثاني الأفكار : فكرة المبدع الذي تصدر عنه الكلمات، والذي يعرف

كلاماً لا يعرفه غيره، انه حامل الكلمة، الذي يتقدّس بحمولته المقدسة، فيصبح سلطة أساسها الكلمة، سلطة تحتكر المعرفة، فتشرّع الشرائع وتميز بين الخير والشر. وكما تسبق الكلمة الوجود، يسبق الفنان ـ الخالق القارىء، يسبق الوجود الاجتماعي: إنه الخالق الذي يقول بما يعجز الآخرون عن قوله. أما الفكرة الثالثة فهي: الكتابة كطقسٍ خاص، أي، الكتابة طقسٌ مغلق بين أفراد عارفين، والمعرفة مرتبة، ومفهوم المرتبة يقسم البشر إلى عارف وجاهل. يأخذ القارىء ـ العارف، أو الكاتب ـ المرتبة، اسم النخبة، بلغة زماننا وهي تعارض العامية أو العوام. وهذا ما يشير إليه الخراط بقوله: « المنطقة الغامضة بين الذاتيات والتي تحل محل موضوعية مفترضة ». الكتابة الطقسية، إذن، تواصلٌ متعالٍ بين ذاتيات تبحث عن المجهول ولا تلتفت إلى « الموضوعية المفترضة ».

تعود هذه الأفكار، المأخوذة بالمناطق الغامضة بين الذاتيات المتعالية، إلى جذر قديم: وجهه الأول لاهوتي ـ مستبد، يفارق بين المعرفة والعوام، وبين العلم والعفوش، ويجعل من القلم سرّاً ومرتبة اجتماعية حاكمة تردع « رجل الشارع » الذي يقرب قضايا المعرفة والكتابة. والكلمة ـ السر هي أصل السحر الذي يغيّر الواقع بالكلمات ويُرجع الواقع إلى كلمات. ويرتبط الوجه الثاني بالأول ولا يفارقه، ويشير بأصبع ثابتة إلى « أدب الملوك »، حيث يحتكر الملك الكاتب والمكتوب، فيهجر الكاتب شوارع الحياة، ويقبع في غرف الملوك السرّية، ويُدمن عليها حتى ينسى أصوله، وينسى فيها اصل سلطة الكلمة ووظيفتها. إن هذا الإبتعاد عن الواقع إلى درجة الإنكار هو أصل المثالية المتسقة ومنبع نظريات الإبداع كلها. وإذا كان الخراط يأخذ مياهه من بئر اللاهوت القديم، فإنه لا يستطيع الإعتراف بالزمن التاريخي الذي حوّل الأدب إلى ظاهرة اجتماعية.

لم تتراجع فكرة الكتابة ـ الطقس إلاّ في الأزمنة الحديثة، زمن صعود الواقعية، حيث التقى الأدب والشعب في معركة التغيير، بعد أن انتقل الشعب من زوايا القمع والنسيان إلى مسرح الفعل التاريخي.

الفكرة الرابعة التي لا تغادر الخراط هي التكنيك، إذ أن تجديد الأدب هو تجديد التكنيك. مما لا شك فيه أن مفهوم التكنيك يلعب دوراً حاسماً في التحوّلات الأدبية، وهو الذي يقرر تطور كل جنس أدبي، وشكل الانتقال من جنس أدبي إلى آخر. لكن الإشكال ليس في التكنيك في ذاته، بل بشكل الوظيفة التي يقوم بها التكنيك، بالعلاقة القائمة بين التكنيك ونمط الانتاج الأدبي القائم في شرط اجتماعي محدد.

إن التكنيك المتحرر من الزمان والمكان لا وجود له، لا يوجد تكنيك كوني أو عام، وان وُجد في غير شرطه شوّه العلاقات ودمّرها بدلاً من أن يجدّدها، **والتكنيك هو وظيفته المطلوبة اجتماعياً وفق وعي اجتماعي يحسن الحوار مع التكنيك والتعامل معه.** إن أفق التكنيك الموضوعي في الأدب هو القارىء المرتبط بشكل معيّن من القراءة والكتابة. يقول الخراط بالتكنيك وينزاح عن فكره الفلسفي، بالمجرد يبدأ وبالمجرد يتعامل مع التجديد. التكنيك عنده، كما المبدع، جوهر لا يخضع إلى السببية الاجتماعية، ولا إلى أشكال التقنية الموجودة أو المسيطرة في المجتمع، إذ أن القبول بالسببية أو بالعلاقات التقنية القائمة يجبر الخراط على الاقتراب من الواقع، وهو ما يهرب منه ويتطيّر. ينتج عن هذا التصوّر أمران: يصبح تاريخ الأدب هو تاريخ التكنيك المجرّد، فينخلع التاريخ الأدبي عن التاريخ الاجتماعي كما تنخلع العلاقات التقنية عن العلاقات الاجتماعية، ويغدو تاريخ الأدب هو تاريخ المبدعين. هذا

أولاً ، أما الأمر الثاني فهو : يجعل التكنيك المجرد الأدب تقنية محضة تقوم على تقطيع الزمن وكسر السرد وإلغاء العقدة واستلهام الأساطير والأحلام والرؤى ، بدون أن تنظر إلى وضع القارىء وأشكال الانتاج والاستقبال الأدبية . يسعى الخراط إلى تخليص الأدب من الايديولوجيا ، إلى خلق الأدب الصافي ، لكن جملة مفاهيمه تبرهن أنه غارق في الايديولوجيا حتى أذنيه . والخراط ينكر الايديولوجيا ويستنكرها فهي جزء من الواقع الاجتماعي الذي لا ينتمي إليه المبدعون ، وفصل الفني عن الاجتماعي وإقامة الفن في الفرد ـ الفنان تصور ايديولوجي عتيق .

الأدب في تصوّر الخراط وظيفة روحية ـ شكلية ، بناء أساسه اللغة المتحررة من كل آثار المجتمع أو بناء يتحرر فيه الفنان من آثار المجتمع . وبدلك يكون الأدب فضاء خاصاً يحقق فيه الفنان التسامي المطلوب والتعالي المحايث للفن والفنان ، أي يصبح الفن قيمة تعويضية فردية . ليس من الصعب أن نرى في هذا التصور التطابق بين معنى الفن ومعنى الدين ، فكلاهما يفترض وجود عالمين متوازيين ، أحدهما تسكنه الخطيئة وثانيهما نفي للخطيئة والتلوّث . وحين تكون وظيفة الفن (أو الأدب) روحية ـ شكلية فإنه يضحي بالـ « هنا » من أجل الـ « هناك » وبالزمن الاجتماعي الملوّث من أجل زمن تجد الروح فيه غبطتها . إن اعتبار الفن والمجتمع عالمين متناقضين ، أحدهما عارض وثانوي وثانيهما جوهري وأزلي ، هو الذي يقود الخراط إلى نظرة سكونية في تعامله مع اللغة والتكنيك والوظيفة ، وهو الذي يجعله يفصل بين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية الشاملة .

تستعيد هذه الفلسفة كل التصورات الرومانتيكية ، في شكلها المثالي ،

وكل فلسفة الإغتراب، فيصبح تاريخ الفن هو تاريخ اغتراب الفنان، أي يتحول التاريخ بدوره إلى قيمة ذاتية ـ روحية. أكثر من ذلك، يصبح الفن مغترباً في جوهره والمجتمع نقيضاً للفن في جوهره، فيكون تاريخ علاقة الفن بالمجتمع هو تاريخ النفي المتبادل بينهما. وهذا الموقف يتضمّن تصوّراً سكونياً وميتافيزيقياً للفن والمجتمع والتاريخ، ويرى صلاح المجتمع والتاريخ في اعتناق أخلاق جديدة هي: أخلاق الفن. وإذا كان الفن أخلاقاً ميتافيزيقية، فإن البحث عن موقع مستقبِل (بكسر الباء) الفن يغدو أمراً نافلاً، ويتم الإكتفاء بالدوران حول اللغة والأشكال، أي يتم الدوران حول مفهوم «الجمال» المجرد الذي لا زمن له ولا أرض، والذي هو مملكة الفن وفضاء التحرر الحقيقي. وقد يسأل القارىء: **إذا كان موضع الفن هو العالم المتعالي، الذي لا اغتراب فيه، والذي يوازي المجتمع ولا يلتقي به، فكيف يستطيع الفن التأثير في المجتمع الأرضي؟** لا يقول الخراط شيئاً أمام هذا السؤال، لأن الفن له إشكالية خاصة به، أي أن التحرر في الفن امتياز لنخبه معيّنة امتيازها هو السيطرة على الحرف والكلمة.

إذا بحثنا عن مفهوم الحقيقة في الحساسية الجديدة لا نعثر إلاّ على ما يؤكد مثالية الخراط المطلقة. إن خصوصية الفن المطلقة تجعل حقيقته فيه وغريبة عن أي معيار آخر للحقيقة، فهي حقيقة متميّزة، يدركها الفنان ولا يدركها غيره، أو تدركها الذاتيات المتعالية، وهذا ما يجعل من الحقيقة الفنية حقيقة معيارية مطلقة لا تتعامل أبداً مع الحقائق الموضوعية المفترضة، ولا تعترف بتقدم العلم والمعرفة والتصورات الإجتماعية، أي أن الفن في حقائقه المعيارية يضع التاريخ باستمرار بين قوسين: إن فلسفة الخراط لا تمنع بناء مفهوم الحقيقة الفنية فقط، بل أنها تمنع أيضاً بناء أي

نظرية في النقد الأدبي، لأن نظرية كهذه تبدأ بالمجتمع المحدد تاريخياً، وهذا ما لا يقبل به **الخراط**، الذي يقول بضرورة: « الانسحاب من الواقع المعقّد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معاً، نحو إقامة قناع للواقع، جُرّد من لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي، متساوي التوزيع بنظرة زاهدة محايدة، صارمة ». لا يمكن بناء نظرية في الأدب إذا كان دور الأدب هو اللواذ من شوارع الحياة المبتذلة إلى « مغاور ما تحت الوعي »، أو الهرب من اليومي إلى السرمدي، ومن المادي إلى الروحي، ومن التاريخي إلى الزماني، ومن الخارجي إلى الباطني...

الفن هنا هو شكل من التصوّف يستثير الروح المغتربة فتترجم أشواقها في لغة خاصة بها.. وبهذا المعنى فإن الفن لا يُدرس خارج تاريخ الأديان أو علم نفس الجنون. إن هذا الاغتراب الكوني الذي يصرّح به **الخراط** يتكشّف ضياعاً ثقافياً ونسيجاً لغوياً شكلياً حين نشير إلى الواقع العربي الراهن المرسوم بالتبعية والفقر والقمع والإنحطاط والذي يعلن بوضوح مستطير أن الفن، كما الثقافة كلها، لا معنى له إلاّ في مساهمته في هدم هذا الواقع. وخارج هذه الوظيفة يكون الابداع شكلية مطلقة.

يستشير **الخراط** متاعه اللغوي، وهو جميل، وحمولته الثقافية، وهي جماع اللاهوت القديم وأقاليم الحداثة الرائجة، كي يبني فضاء الفن المستقلّ، فيصل منطقياً إلى زمنين: زمن الفن السرمدي، وزمن المجتمع العارض. يكشف هذا الوصول عن أزمة الخراط الأساسية، كيف يمكن الوصول بين زمانين لا متجانسين؟ الزمن الأول مستقيم يدخل فيه الفنان إلى أغوار ذاته ويعثر فيها على الفن ويخرج ويجسّده بالكلمات، وفي تجسيد

الفن في الكلمات يعاني الفنان من اغتراب جديد، هو اللاتوافق المحتمل بين كثافة الفن وهشاشة الكلمات. وبهذا المعنى، فإن هجران القواميس وهجر اللغة المكّرسة لا يستجيبان لضرورة الإيصال «الخارجية» أو لتقدم العلم والمعرفة أو لتطور الحياة الاجتماعية، أو لمحاربة لغة الخُطَب والإرجاع الايديولوجي للغة، بل لشوق الفنان إلى ترجمة عالم الروح بلا تلوّث. لا تعطي اللغة معرفة وفق نسق منطقي، إنما تتراكم لترسم حالة الإنفعال الداخلية المغلقة، فديالكتيك البلاغة هو ديالكتيك الروح وتجسيدها اللغوي اللامتكافيء. أمام صمت الروح الأبدية أو صرخة الروح المستمرة، يقف زمن الصراع الاجتماعي الذي هو زمن الإنقسام والتناقض وحرب السلطة على الشعب ومقاومة الشعب للسلطة، يقف هذا الزمن الذي هو الحركة الاجتماعية والذي يصبح في تجسيده الاجتماعي تاريخاً. إن **هذا الفرق بين الزمنين يجعل انتقال الخراط من الفن إلى المجتمع مستحيلاً، إلا إذا قفز عن منطقه الفلسفي ووصل إلى حقل السياسة،** الذي لا يحب، وهذا ما يفعل.

يرفض الخراط الواقع ويأخذ بميتافيزيقا الخلق، وزمن الخلق مطلق، لا يستطيع أن يرى التحولات الأدبية في التحولات الاجتماعية، ولا الشكل الفني في وظيفته الاجتماعية، ولا تطور التكنيك الأدبي في جملة التحوّلات المعرفية، ولا المعايير الفنية المتصارعة في الصراع الاجتماعي الشامل، ولا علاقة النص الأدبي بأشكال ايديولوجيا القراءة والكتابة... **إن معرفة المستوى الأدبي القائم في شرط اجتماعي محدّد هي التي تفرض شكل التكنيك الأدبي، وتقيم علاقة صحيحة بين حاضر الأدب وماضيه، وبين الأدب المحلّي والكوني، وهي التي تأمر بشكل صياغة الأسطورة والموروث المطلوبة.** بمعنى آخر: إن الصراع

الاجتماعي الشامل، وفي مستوياته كلها، هو الذي يحدّد معنى التجديد والتقليد في الأدب، لأن جديد الأدب لا يتعرّف إلاّ بموقعه من الصراع الاجتماعي ومن انعكاس الصراع هذا في حقل الكتابة الأدبية والممارسة الفنية وأشكال الكتابة والقراءة، إذْ **لا يمكن أن يكون الأدب جديداً حين يقف محايداً في مجتمع رأسمالي - طفيلي يدمّر الهوية الوطنية.** ولهذا نقول: ينبثق تصور الخراط عن نسيان مفهوم التاريخ، الذي ينتج الأدب كعلاقة اجتماعية في جملة العلاقات الاجتماعية. ويؤدي هذا النسيان إلى أحد نتيجتين: تقول الأولى: إن زمن المجتمع الانساني الشامل موحّد، وهذا خطأ، لأن الزمن التاريخي بكل مجتمع يحدَّد بمستوى التطور الاجتماعي لهذا المجتمع، وتقول النتيجة الثانية: إن المجتمع ساكن لا حراك فيه، لا يتغير ولا يمكن أن يتغير، هذا خاطىء أيضاً. إن القول بكونية الزمن الانساني وتساوي علاقاته، او القول بسكونية العلاقات الاجتماعية، يلغيان مفهوم السياسة حين يلغيان معنى التاريخ، إذْ أن مشروع التحويل الاجتماعي يقضي بمعرفة التاريخ الإجتماعي للمجتمع الذي ينبغي تحويله.

وفي هذا الإطار، لم يكن آلتوسير مخطئاً حين قال: لا يمكن بناء نظرية في الأدب بدون بناء نظرية في التاريخ، وبناء النظرية هو دراسة شكل الصراع الاجتماعي القائم في كل مستوى من المستويات الاجتماعية في مجتمع محدد وفي ظرف تاريخي محدد. وعلى هذا، **فإن بناء نظرية في الأدب في مجتمع التبعية والتخلّف يستلزم دراسة صراع الطبقات الاجتماعية كما يتجلى في السياسة والاقتصاد والايديولوجيا، والأدب شكل ايديولوجي.**

إن نظرية الخراط مزيج من «النظرية» السافرة والسياسة المقّنعة

والتلفيق الايديولوجي الناتج عن تساند النظرية والسياسة بلا اتساق، فصاحب «رامة والتنين» يحذف التاريخ حين يمتثل لنظريته ويرجع إلى التاريخ حين تنكسر النظرية وتعطي موقعها للموقف السياسي المباشر. يكون **الخراط** متسقاً في تصوّره الايديولوجي حين يرفض الواقعية لأنها تتعامل مع الواقع الاجتماعي الذي هو غريب في جوهره وزمنه عن جوهر الفن وزمنه، وحين يتخفف من أقنعته الايديولوجية ويسفر عن وجهه السياسي يعود مرتبكاً إلى التاريخ، كي يقول: «إن الواقعية استنفذت أغراضها»، وغدت «حساسية قديمة» هذا القول يتضمن منطقياً ما يلي:

١ ـ الواقعية ضرورة تاريخية، ظهرت كانعكاس محدد لجملة من الشروط الاجتماعية. ٢ ـ قامت الواقعية بدور موضوعي في زمانها. ٣ ـ سايرت الواقعية شروطها الاجتماعية حتى تحوّلت وأصبحت حساسية جديدة. ٤ ـ الواقعية هي المصدر الذي استلهمته الحساسية الجديدة، خاصة أن **الخراط** يمايز بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة. حتى نكاد أن نظن أن الحساسية الجديدة هي نتيجة تحويل الحساسية القديمة الذي فرضته المستجدات الاجتماعية. يتنكر **الخراط** للنتائج الصادرة عن قوله (وهنا يعلو السياسي ويطفح)، إذْ أن الواقعية، أي الحساسية القديمة، بضاعة سلطوية سيئة التكنيك «ملأت الساحة بغثاء كثير وجدوى قليلة». إن نكران **الخراط** واضح الأسباب ومتعدّدها: **السبب الأول**: إن القبول بعلاقة تاريخية بين الحساسية القديمة والجديدة يكسر نظريته التي ترفض التاريخ والوافع، **والسبب الثاني**: هو عجز **الخراط** عن صياغة مفهوم جديد، فهو ينكر الواقعية ولا يجد البديل، فيأخذ بفكرة الحساسية الجديدة، ناسياً أن كلمة «الجديدة» تتضمّن كلمة أخرى هي: «القديمة»، لكن جديده يلد من العدم فيرجم الواقعية ويمشي مُخفياً

التناقض في موقفه بحسن الأسلوب، **السبب الثالث**: هو تصوّر **الخراط** الفلسفي الذي يرفض أصلاً كل أشكال الواقعية، قديمة كانت أو جديدة. أما **السبب الرابع** فهو لعبة الوجه والقناع التي تحكم خطاب **الخراط**. فهو يتحدّث بالأدب وبالسياسة، إلاّ أنه يسعى إلى الحديث بالسياسة بصوت خفيض، فيجد غرضه في محاربة الواقعية أدباً وتاريخاً وسياسة، خاصة أن الأدب والسياسة يتلازمان في الواقعية تلازم الشفتين والأسنان، **لا يهاجم الخراط الواقعية العربية إلاّ وهاجم فيها الفترة السياسية التي سادت في الخمسينات والستينات.**

وهكذا يخوض **الخراط** في مجهول الأدب، فإن وصل إلى السياسة فتح العينين وابتعد عن زهد الحياد، ونسأل هنا: إذا كان جوهر الإبداع الفني يتناقض كلياً مع جوهر الواقع الاجتماعي، وفقاً لنظرية **الخراط**، فلماذا يتعايش هذا الإبداع مع فترة تاريخية ولا يتعايش مع فترة أخرى؟ لماذا لا تنتعش الحساسية المزعومة إلاّ مع فترات تراجع القوى الوطنية والديمقراطية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يتحدث **الخراط** عن حساسية جديدة في الأدب أو في السياسة؟ ولماذا يغترب الفنان عن مجتمعه في فترة محددة ويأتلف معه ويستعيد جوهره المفقود في فترة أخرى؟ إذا كان علينا أن نحترم الوضوح فإننا نقول: **إن خطاب الخراط الأدبي هو نموذج الخطاب السياسي المقنّع**، وهو خطاب يؤكد صحة المنطلقات النظرية للواقعية التي لا ترى الأدب خارج حقل الصراع الاجتماعي بين قوى اجتماعية مختلفة. **والخراط**، رغم تمسكه بالإبداع إلى درجة الكلف يمارس السياسة ويقوم بوظيفته ككاتب في الصراع الاجتماعي. إن مشكلة **الخراط** أنه لا يحتفظ باستمرار الوجه أو بديمومة القناع، فيجمع الوجه والقناع في حركة تناوبية تسخر من مكر العقل المزعوم، ولهذا يتجدّد

مأزقه كلما أدعى الحياد وقارب الواقع بمعايير لا واقعية، حيث يصبح حديثه عن طه حسين والمازني ونجيب محفـوظ ويـوسـف أدريس بلا معنى، إذ أنه لا يرى هذه الأسماء في التاريخ الاجتماعي بل يقيسها بمعايير الحساسية. وكذلك تضيع «أبوته» التي يسبغها على: صنع الله ابراهيم، جمال الغيطاني، ابراهيم أصلان ويحيي الطاهر عبد الله. فالجيل القديم كان يحاور زمانه والجيل الجديد يتابع الحوار، وحاكم الحوار هو التحوّلات الاجتماعية التي أعطت عقلانية طه حسين الرائدة وأعطت بعد زمن كاتباً يرجم العقلانية ويمجّد اللاهوت.

ليس جديداً أن يكون ابداع الخراط بالغ القدم في زمن سمته الأولى الهزيمة، يصل بين سطور الميتافيزيقا البدائية إلى شكلها المدرسي المتوارث.

وإذا رجعنا إلى التاريخ نعثر على مفهوم الحساسية لدى فلاسفة القرن الثالث عشر، الذين قالوا بـ: «تفكك الحساسية» في لحظة احتجاجهم اللاعقلانية ضد غزو الانسان للطبيعة واجتهاده من أجل التسيّد عليها، وطالبوا بعودة الانسان إلى البراءة الأولى، أو إلى «مغاور الذات» ـ كما يقول الخراط ـ حيث يأتلف الانسان مع طبيعة عذراء، ويخاطب طبيعة لم يثلم الانسان وجهها بأظافر العلم والتكنيك.

إن فكرة «الحساسية» رجعية الآن كما كانت رجعية قبل سبعة قرون، لأن عمادها الأول محاربة العقـل والعقلانيـة، والترويـج لأفكـار الحدس والرؤى والظنون والتخاطر والإشراق الداخلي، أي أنها تدعو إلى كل ما يحارب فكرة القانون العلمي. كما نجد موضوع «الحساسية الجديدة» عند هربرت ماركوزه. وهو موضوع غامض وضبابي على حد قول تلميذه: «باري كيتس»، في كتابه: «فن التحرر». لقد رفع ماركوزه شعاره هذا دفاعاً عن ذاتية الانسان التي يجتاحها «القمـع البيروقـراطـي وقهـر

الآلة». وكانت مأساة ماركوزه عنوان مثاليته، أنه لم يجد نقطة ارتكاز يقيم فوقها الخيال الفني كي يحرّك العالم، فظل الفن عنده شكلاً من اللواذ والهرب من مجتمع قمعي. يعيد الخراط شيئاً من حديث ماركوزه ويستعير منه اسم نظريته، مع فرق بسيط، هو أن الأخير يحتج ضد قهر الآلة والقمع في مجتمع يعرف تاريخه، أما الخراط فينطلق من مجتمع لا يريد معرفة تاريخه ولا يعرف إن وصلت إليه الآلة أم لم تصل، وفي غمرة نسيانه يحوّل الفن إلى إيمان جديد.

بالتأكيد إننا لا نرفض أفكار الخراط لأنه هاجم الواقعية، لكننا نرفض المنهج الذي اعتمده الخراط للهجوم عليها. لقد قدمت الواقعية جديداً ايجابياً في الأدب العربي، وكانت رائدة في ميدان الرواية والقصة، لكنها لم تستطع دائماً وبسبب جملة شروط معقدة، أن تتابع هذا العطاء الإيجابي فأعطت أيضاً أعمالاً هامشية وسلبية. والأساسي هنا هو التالي: **لا يمكن تطوير الواقعية أو نقد الفترة التاريخية التي صعدت فيها إلاّ من وجهة نظر الخبرة المتراكمة، إلاّ من وجهة نظر الحاضر الذي يستطيع أن يقوّم بشكل موضوعي أسباب صعود الواقعية في السياسة والأدب وأسباب تراجعها واخفاقاتها أيضاً**. إن الخراط لا يريد تقويم الواقعية بل يسعى إلى هدمها، أي إلى هدم وإلغاء تجربة تاريخية أساسية. ولا يعطي مقابل ذلك، أو بديلاً عنه، إلاّ جملة من المقولات الضبابية التي هدمها التقدم الانساني منذ زمن طويل، أو أظهر طبيعتها ودورها. في حنينه إلى الماضي يتوسّل الخراط ما شاء من الأفكار، لكن غمرة الأفكار لا تساوي بين اليوم والأمس، يظل الأمس في ضمير الماضي، كما يظل الفنان يشكو اغترابه عن الزمان.

(١٩٨٥)

القديم والجديد:

لقاء ام فراق؟

- ١٠ -

في علاقات الكتابة والسياسة

سياسة الكتابة وكتابة السياسة

«القلم، هذا المسؤول الاجتماعي، إنما هو مسؤول عن تصوير الحقيقة على واقع الحال، وعلى ما ينبغي أن تكون».

رئيف خوري

«وقال بعض الحكماء: إذا رادك السلطان اكراماً فرده أعظاماً، وإذا جعلك ولداً فاجعله سيداً، وإذا جعلك أخاً فاجعله والداً، وإذا جعلك والداً فاجعله رباً .....».

من كتاب: «الأسد والغواص» ص: ٥٨

تعود بعض الأسئلة من باب الهزيمة، تحمل ختم هزيمتها، فتستكين ولا تبحث عن جواب، بل قد تنكر الجواب، فتستكمل هزيمتها، وتتحصّن، كي تهزم كل جواب محتمل. والسؤال العائد هو سؤال الكتابة، وبابه الواسع هو باب السياسة. يترجم الكاتب في سؤاله العائد مأزقه، ويفضح

هزيمة السياسي، لكن الفضيحة تلفّه أيضاً، فهو لا يبحث عن الجواب، إنما يتوسّل البراءة.

تكشف عودة سؤال: **الكتابة / السياسة** سديم الكتابة، ثم تكمل منطقها الصحيح فتهتك سديم السياسة. لا يعلن هذا السؤال في عودته المهزومة عن اغتراب الكاتب، إلاّ بقدر ما يعلن عن غربة السياسي عن زمانه، ولا يُخبر السؤال عن قتام الكتابة، إلاّ بقدر ما يخبر عن بؤس السياسي في حساباته الصغيرة التي يسمّيها انتصاراً.

سؤالنا، إذن، سؤال متهم، يبدأ بالسياسي ولا يضع الكاتب بين قوسين، يقيم العلاقة بينهما، ويبحث عن وحدة جديدة: وحدة لا تستوي إلاّ بسياسة صحيحة، أي أن السؤال طموح، أو دعوة مفتوحة، فنادراً ما تنتصر الإجابة في زمن مهزوم. لا يقوم الحوار، مع ذلك، بين سؤال منتصر في هزيمته وجواب مهزوم في انتصاره، أو في طموحه إلى النصر، بل يقوم في البحث المشترك عن معنى النصر والهزيمة. والقول بالبحث، يعني القول بإعادة طرح الأسئلة، بسحبها من غبطتها المترهّلة أو من وهمها المقيم، وإرسالها مفتوحة كي تعثر على إجاباتها، فإن فعلت، فإنها ستكتشف، ولو بعد حين، أن إجابة الكتابة لا تستوي إلا بسؤال السياسة الصحيحة.

الكتابة: الوظيفة / السلطة

بعض الأسئلة دائم التجدّد، يجددها الصراع الاجتماعي، ويجدّدها أثر هذا الصراع في حقل الكتابة، ومن هذه الأسئلة، سؤال: **علاقة الكتابة**

بالسياسة، أو سؤال: **دور الكاتب في المجتمع، أو وظيفة الكتابة في الحياة الاجتماعية**. وإذا كان الصراع هو الاختلاف فإن الأسئلة المطروحة لن تحضر إلاّ مختلفة، وان إجاباتها الممكنة لن تجيء إلا متعارضة، يجيب البعض عن الأسئلة إيجاباً، ويقول: إن معنى الكتابة هو وظيفتها، ويجيب بعض آخر سلباً، ويقول: إن معنى الوظيفة خارج عن معنى الكتابة، فوظيفة الكتابة الوحيدة هي تحقّقها كفعل مستقل، لا يذوب في غيره، ولا يتطابق غيره معه، وما ربْط الكتابة بالسياسة إلا تسييس لها، يلغي ما هو جوهري فيها، ويستلب ما هو مميّز لها، ويزيحها من مقامها الخاص إلى مقام تابع، حيث تنتهي ككتابة، وتصبح كتابة سياسية، أي كتابة تابعة.

إن القول بوظيفة الكتابة في المجتمع، لا يعني استلاب معناها، إنما يعني تحديدها الموضوعي **كعلاقة اجتماعية** تؤثر على غيرها من العلاقات الاجتماعية، وتتأثّر بها، لذلك فإن هذا التحديد لا يقول إلاّ **موضوعية العلاقات**. أما الدعوة إلى قطع كامل بين الكتابة والسياسة فإنها لا تترجم موضوعية العلاقات، بقدر ما تستبدلها بوهمٍ ذاتي، وبمعرفة زائفة، لأن أثر الكتابة في المجتمع، وتلاقيه مع موقف سياسي محدّد أو ملتبس، لا تقرره إرادة الكاتب، ولا تصوُّره الذاتي لمعنى الكتابة، إنما يقرره القول الذي تحمله الكتابة، من حيث هو قولٌ يبدأ من المجتمع ويعود إليه، ولهذا يمكن الإقرار بحقيقة أولى أو بشبه حقيقة: تقوم مأساة الكاتب المنادي بنقاء الكتابة في المسافة الموضوعية القائمة بين الدور الفعلي الذي تقوم به كتابته، والدور الذي يعتقد، في وهمه الذاتي، أنها تقوم به. **فأثر الكتابة لا يتحدّد بنوايا الكاتب أو بتصوّراته الذاتية، لأن المحدِّد الوحيد هو الصراع الاجتماعي**، الذي يملي أشكال الكتابة ويفرض

أشكال القراءة، ولذلك تتجدّد قراءة « النصوص » وتتجدّد تأويلاتها، بقدر ما تتجدّد الأزمنة، أي بقدر ما يتبدل شكل الصراع فيها.

إذا اقتربنا من موضوع **الكتابة / السياسة**، وحاولنا تلخيص إشكاليته الأساسية، أو حاولنا الوصول إلى المعنى المضمَر فيها، لاستطعنا القول: يستنيم « عازل » الكتابة عن السياسة إلى الأطروحة التالية: الكتابة عملية إبداعية ذاتية المرجع، يحققها فاعل متميّز ذاتي المرجع بدوره، أي أن الكتابة فعلٌ إبداعي يقوم بذاته ولذاته. تصادر هذه الأطروحة كل الأسئلة الممكنة عن علاقات الكتابة بالمجتمع، وتعلن في هذه المصادرة عن « حقيقتين »: أولاهما: لا تتعرّف الكتابة بوظيفتها الاجتماعية، لأن الاعتراف بالوظيفة، يعني تحديد الكتابة بما ليس هو فيها، وهذا يتناقض مع معنى الكتابة، فالكتابة لا تستقيم إلا برفض معنى الوظيفة، فإن قبلت به، تناقصت مع تعريفها وسقطت ككتابة. وثانيهما: إذا كانت الكتابة ترفض المرجع الخارجي، فهذا يعني أن علاقتها به هي علاقة تفارق، أو علاقة موازاة، وفي الحالتين لا يمكن ربط الكتابة بالسياسة، كما لا يمكن ربط الكتابة بما هو موازٍ لها، أو الإلتقاء به، أي المجتمع. مع ذلك، فإن مصادرة الكتابة لسؤال السياسة لا يلغيه كسؤال، لأن السياسة حاضرة كممارسة، وكائنة كـ « كلمة » في اللغة، والكتابة الإبداعية تمحض اللغة كل اعترافها وتجعلها محور الإبداع ومنطلق الخلق. تعطي الكتابة، هنا، جوابها الخاص، وتقول: لا تقوم الكلمات إلاّ في تخصيصها، وتخصيص كلمة **السياسة**، يعني القول بـ: **سياسة الكتابة**. وإذا كانت كلمة السياسة تفضي إلى كلمة **السلطة**، وجب الحديث أيضاً عن: **سلطة الكتابة**. وهكذا تستغلق الكتابة في مراجعها الداخلية، حتى تصبح فضاء مغلقاً، له نظريته، ومعاييره، وله سياسته وسلطته أيضاً، أي تصبح مستوى مفارقاً

للمستوى الاجتماعي، إن لم يكن نقيضاً له، يرفع راية سلطته الخاصة في وجه سلطة المجتمع التي تهدّد سلطته.

ترفض الكتابة الابداعية سلطة المجتمع، وتذود في هذا الرفض عن سلطتها الخاصة، أو تقوم بهذا الرفض بسبب سلطتها الخاصة، خاصة أن هذه السلطة تأخذ شرعيتها من علاقة التفارق القائمة بين الكتابة والمجتمع، وعلاقة التفارق هي علاقات اختلاف وسلطة. إذا أردنا الخروج من السديم، وإذا أردنا إعادة بناء الأسئلة، ينبغي أن نعود إلى التاريخ أو نعود، بشكل أدق، إلى تاريخ الكتابة، الذي سمح لها أن تتمطى في هذا الوهم، وأن تعلن عن ذاتها كمستوى مواز لمستوى المجتمع، ومفارق له. يقول التاريخ: إن أوهام الكتابة الذاتية، عن الوظيفة والسلطة، لم تصدر عن جوهر الكتابة، ولم تنبثق عن تأملات الكاتب، وإنما صدرت في الأصل عن وظيفة الكتابة في المجتمع، هذه الوظيفة التي تطورت وتحولت، حتى أصبح لها سلطة اجتماعية، فانتهت في تسلسل الأزمنة إلى مدار السلطة وانتهت إلى وهمها الذاتي، أن سلطتها تنبثق منها ككتابة، أي أن الوظيفة الاجتماعية هي الأساس الذي انطلقت منه الكتابة، حتى تؤسس في وقت لاحق سلطتها الخاصة، وحتى تعتقد في وقت لاحق أن سلطتها تتحقق بمعزل عن كل وظيفة اجتماعية. بمعنى آخر: بدأت الكتابة تاريخياً في حقل العلاقات الاجتماعية، بدأت ممارسة ذات وظيفة، تؤولّ أو تشرح علاقات الانسان بالمجتمع وبالطبيعة، وبسبب هذه الوظيفة الضرورية، اجتماعياً، أصبحت الكتابة / المعرفة سلطة، وبسبب هذه السلطة أصبحت المعرفة امتيازاً، وأصبح الكاتب / العارف مرتبة اجتماعية، مرتبة تصدر عن حاجة المجتمع إلى هذا العارف أو الكاتب أو العالم، أي أن سلطة الكتابة / المعرفة الصادرة عن وظيفتها

الاجتماعية، هي التي سحبت الكتابة من حقل العلاقات الاجتماعية اليومية، ونقلتها إلى مستوى السلطة بالمعنى الضيق للكلمة، ثم سحبتها إلى مدار السلطة السياسية المهيمنة. وفي مدار السلطة السياسية انخلعت الكتابة عن جذورها الاجتماعية، وتطورت كممارسة غريبة عن المجتمع، ومغتربة عنه، إذ اصبح مستواها الوحيد هو مستوى السلطة السياسية التي تخدمها.

نسيت الكتابة في مدار السلطة جذورها الاجتماعية، واعتقدت وهماً أن سلطتها تصدر عنها ككتابة محضة.

جاءت سلطة الكتابة، إذن، من المجتمع، وجاء تصور سلطة الكتابة من سببية اجتماعية محددة، حتى نكاد نقول: إن سلطة الكتابة هي سلطة وظيفتها، وان تاريخ الكتابة هو تاريخ سلطتها، أي تاريخ وظيفتها، وان تاريخ الكتابة هو تاريخ الصراع الاجتماعي فلا كتابة بلا وظيفة، ولا سلطة كتابية بدون سلطة سياسية تمنحها الجذور. وما التنظير لسلطة الكتابة إلا استمرار لمفهوم الكتابة السلطوية، ولكل أشكال الكتابة التي « تنسى » الشعب، وتتوجه إلى مدار السلطة السياسية المسيطرة، وفي هذا التوجه لا يدافع الكاتب عن سلطته إلا بقدر ما يدافع عن تمايزه الاجتماعي، عن سلطته، علماً أن مفهوم السلطة يتضمن علاقات السيطرة والخضوع، وعلاقات تحقيق مصلحة والغاء مصلحة نقيضة.

تدّعي الكتابة السلطة متوهمة أن سلطتها، كتصوّر كتابي، تختلف في دلالتها عن دلالة السلطة السياسية، لكن مفهوم السلطة لا يحمل نظرياً إلا دلالة واحدة: تقول بالسيطرة والخضوع، أو تقول بتناظر الكاتب والسلطان، وتقول بتحقيق المصلحة، أي تقول بإلغاء علاقة لصالح علاقة أخرى، وتقول بالقوة، أي بحضور علاقات إرهاب ورهبة، أو بعلاقات

يَهزم فيها طرف طرفاً آخر، من أجل الإبقاء على علاقات اجتماعية معيّنة. ومهما كانت الحدود، التي يشير إليها مفهوم السلطة، فإن الأساسي فيه، هو الرتبة الاجتماعية، التي تتضمّن مسافة بين الكتابة والمجتمع، وبين الكاتب والقارىء، مسافة تكفي لأن تجعل الكتابة تنسى جذور سلطتها، وتستبدل النسيان، بجزمة مقولات عن مقام الكلمة، وطقوس الحروف وامكانات اللغة.

يقضي الحديث عن المسافة القائمة بين دلالة الكتابة في ماديتها وتصوّراتها الذاتية عن ذاتها ككتابة، أن نشير، بشكل سريع، إلى مفهوم **تقسيم العمل**، وإلى العلاقة بين العمل الذهني والعمل اليدوي، أو إلى العلاقة بين الشرط الاجتماعي للعمل الذهني وتحوّلات هذا العمل في مساره الطويل، حيث ينسى شرطه الأول، ثم يكتبه وفق منطق النسيان لا وفق منطق الواقع. وكتابة النسيان تحمل دلالاتها المتعددة: دلالة تشير إلى الأصول المثالية للفكر، ودلالة تشير إلى الموقع الاجتماعي للكاتب، وثالثة تومىء إلى علاقته بالسلطة. وإذا كانت النظرية، تقارب أصول المثالية بالإعتماد على مفهوم تقسيم العمل، وعلى فراق العمل الذهني عن العمل اليدوي، فإن العودة إلى « صراع الأجداد والأحفاد » في المجتمعات التي تجهل الكتابة، تقدم لنا صورة مختزلة عن المعرفة في سلطتها وعن السلطة في تمايزها الاجتماعي، وعن الكتابة في مسارها من الوظيفة إلى السلطة.

يقول تاريخ المجتمعات التي لا تعرف الكتابة، أن الأجداد يحتلون فيها مواقع متميّزة، إذْ أن العمر والخبرة يجعلان من **الجد حاملاً للمعرفة، وقادراً على النصيحة**: « يسمح احتياز الأجداد للمعرفة أن يتمتعوا بامتيازات اجتماعية، وهذه المعرفة هي التي تبرّر هذه

الامتيازات / تنهض سلطة الأجداد على احتياز المعرفة، وهي التي تسمح بسيطرة الأجداد على الأحفاد / في مجتمع بلا كتابة، أي في مجتمع شفهي محض، يبقى العجوز، بتجربته المتراكمة، هو حامل المعرفة الوحيد، ولهذا يُقال: عندما يغيّب الموت عجوزاً، فإن مكتبة كاملة تغيب معه / المعرفة في المجتمعات التي لا تعرف الكتابة هي مصدر للسيطرة / يقول تاريخ المجتمعات الزراعية، التي لا تعرف الكتابة، ان المعرفة، هي الأساس، التي كانت تنهض عليه سلطة الأجداد على الأحفاد ...». وهكذا تعيش المعرفة تحوّلاتها، تبدأ من تراكم الخبرة، وتغدو سلطة وامتيازاً، وفي وعي الامتياز «يبدأ العارف بتوريث معرفته إلى أبنائه»، وتصبح المعرفة سلطة واستثماراً، وترقى إلى وهمها الموضوعي، حين يظن العارف، «إن العلم صفة خاصة»، وأن «العارف هو الذي يقود»، و «أن العمل الذهني مرتبة انسانية وأن العمل اليدوي مرتبة أخرى»، أو كما يقول أفلاطون: «يظل العمل العضلي غريباً عن كل قيمة إنسانية، بل يبدو، بمعنى ما، نقيضاً لما هو جوهري في الانسان». أما أرسطو فيقول: «تأبى الدولة المثلى أن تجعل من العامل اليدوي مواطناً».

تتجلى المعرفة في هذا التحديد، مقولة ارستقراطية ـ مثالية، تحكي مسافة العارف عن الانسان اليومي البسيط، وتحكي لقاء العارف بالدولة، أو تشرح ضرورة لقائهما، لأن الدولة الجديرة باسمها، لا تقبل بالجاهل مواطناً، ولا تعترف إلاّ بحامل المعرفة، أي أنها تشطر المجتمع إلى شطرين، يسكن في أحدهما حامل السلطة وحامل المعرفة، ويسكن في الآخر عبد السلطة وفاقد المعرفة، وفي هذا الانشطار يصبح دور الدولة هو تأبيد مجتمع النخبة، ويصبح دور العارف هو التنظير لضرورة تأبيد هذا المجتمع، بحيث يستمر مجتمع «الخاصة» متسيّداً على مجتمع «العامة».

يشرح لنا الاقتراب من تاريخ المعرفة الجذور المادية لمقولة سلطة الكتابة، فكما أن المعرفة «تنسى» في مسارها أصولها المادية، وتنتهي إلى دائرة السلطة، فإن الكاتب المتوحّد بالسلطة السياسية، قد ينسى احياناً موقعه في السلطة، ويعلن أن جذر سلطته الفعلية هو سلطته الكتابية. مهما يكن من أمر، فإن تاريخ العمل الذهني، يُظهر، بشكل عام، إن تاريخ الكاتب، لم يكن في أغلب الأحيان، إلاّ تاريخ السلطة، بل يكاد يقول: إن سيرورة العمل الذهني، في الأنظمة المستبدّة، كانت ترسم مسار الكاتب، كمسار لا ينتهي إلاّ إلى السلطة، حيث يمارس النصيحة والحكمة والإمتاع. وبسبب هذا التاريخ، هيمنت صورة معيّنة للكاتب والكتابة، وسيطرت معايير معيّنة في التعامل معها، وفي تقويمها، والصورة المهيمنة، ترى وحدة المعرفة والسلطة، والمعايير المسيطرة تعزل العارف عن «العوام»، وتفرّق بين «أدب الإمارة» و«أدب العوام»، وتجعل حلم العارف هو الدخول إلى السلطة، حيث يكتب من جديد، وبشكل جديد، كتاب: «الإشارة إلى أدب الإمارة».

استئناساً بما تقدم، واتكاء على تاريخ الكتابة، يمكن أن نستعيد مفهوم البناء التحتي ونعطيه دلالة جديدة، أو يمكن أن نستعيد مفهوم: «كثيراً ما يحكم الميتُ الحي» ونعطيه دلالة جديدة أيضاً. نستعيد المفهوم الأول، ونقول: إن ثقل التاريخ وسيطرة الموروث، قد خلقا، أو انتجا، صورة ثابتة للكاتب ولأحلام الكاتب، بحيث لم تعد علاقة الكاتب بالتاريخ علاقة معرفة، بقدر ما هي علاقة تكرار، يكرّر الكاتب فيها دور من سبقه في كتابة التاريخ، أي يتماثل بالماضي وبكاتب الماضي، فيترك التاريخ المكتوب في مكانه، ويبحث عن سلطانه الجديد، وفي هذا

البحث يكون مرآة للبناء التحتي الذي استلهم منه المعرفة. ونستعيد المفهوم الثاني، ونقول: إن دعوة الكاتب إلى التجديد، لا تتحقق إلاّ في معرفة التاريخ فعلاً، وفي معرفة السببية الاجتماعية، التي جعلت من تاريخ الكتابة موازاة لتاريخ السلطة، وبدون تحقيق هذه الممارسة المعرفية، يظل تجديد الكاتب شكلياً، أي يدعو إلى تجديد الكتابة بدون أن يقطع مع تاريخ الكاتب المنادي بسلطة المعرفة، أو يدعو إلى «إحياء الكتابة» بدون أن يتمايز عن كاتب «الأزمنة الماضية».

إذا كانت وحدة المعرفة والسلطان قد لازمت كل الأزمنة المستبدّة، فإن الدعوة إلى زمن متحرر تتطلّب كسر هذه الوحدة، واستبدالها بوحدة نقيضة لا تفارق بين العمل الذهني وشروطه الإجتماعية، ولا تنسى أن هذه الشروط قوامّة على الفكر الذي يكتبها، وتدرك أن الكتابة لا توازي المجتمع، بل تولد فيه وتحمل تحوّلاته. بمعنى آخر، إن الدعوة إلى كتابة جديدة، بالمعنى التاريخي للكلمة، لا تنطلق من تثوير الأشكال أو من معالجة اللغة، إنما تنطلق من ممارسة كتابية جديدة، تكون نقيضة في شكلها وفي وظيفتها، لكل أشكال الكتابة السلطوية التي كانت، ولا تزال، تعزز وحدة اللحظات الثلاث المعروفة: لحظة المثالية في المستوى المعرفي، ودعم السلطان في المستوى السياسي، وتأمين التمايز في المستوى - الاجتماعي. وعلى هذا فإن تجديد الكتابة، في هدمه للوحدة السابقة، يخبر أولاً عن موقف جديد من تاريخ الكتابة، ومن معنى الكتابة، أي يخبر عن سقوط سلطة الكتابة، في وظيفتها الإستبدادية، ويعلن عن ظهور وظيفة جديدة للكتابة لا ترى سلطتها إلاّ في سلطة قارئها الذي يسعى في زمن مفتوح، إلى توحيد العمل الذهني والعمل اليدوي في لحظة واحدة.

يستلزم انتاج الكتابة الجديدة، إذن، إنتاج موقف جديد من تاريخ الكتابة، الأمر الذي يفرض معرفة هذا التاريخ، وأخذ موقف منه، وإعادة بنائه في إشكالية جديدة، تبني جديد الأشكال في بنائها لتصوّر جديد لمعنى الكتابة. جديد يقطع مع تاريخ يعرفه، ويؤسس في هذا القطع تاريخاً جديداً، يتوافق فيه التجديد الشكلي بجديد النظرة الشاملة إلى تاريخ الكتابة، أي **تنتقل الكتابة فيه من قصدية التأويل إلى موضوعية المعرفة، ومن سماء السلطة إلى أرض اللحظة الديمقراطية**، وفي هذا الانتقال، تصل أسئلة الكتابة إلى مساحة جذرية الاختلاف، فتصل بين دلالة الشكل ودلالة الوظيفة.

الكتابة / السياسة

تصبح العودة إلى البديهيات، في بعض الأزمنة، شرطاً لازماً، لاستقامة كل حوار. وبديهيات السياسة، كثيراً ما تحتجب وراء سدف الغموض والإلتباس، فإن ساوقها زمنٌ مأزوم، بلغت قرار السديم، واستقرت في مقام الأحجية. وزمن الأزمة يتسم، في شروطه النمطية، بهزيمة الفرد والمجموع، وفي هذه الهزيمة، أو شبيهها، نلمس منطلق السديم، وأساس تلغيز الأسئلة، واحتجاب البديهيات. أو لنقل: إن زمن الأزمة يحلل العلاقات الاجتماعية، يتفكك ما يتفكك، ويتراجع الاتصال، أو يكاد، يصبح الفرد الأناني هو البداية والنهاية. تصبح العلاقات في هذا الزمن علاقات فردية أو شبه فردية وتفقد المفاهيم دلالاتها، ويختصر حديث الكتابة بالسياسة، إلى حديث فردٍ بآخر، لكن الفردية تذهب في

منطقها، فتنغلق في حدودها، وتعتقد أن السياسي الآخر يصادر حريتها ويستلب منها القول، فترفض الحديث والسياسة.

يقول مفهوم **السياسة** شيئاً آخر: إن مفاهيم: **السلطة**، **السياسي**، **السياسة**، هي في تحديداتها النظرية، مفاهيم نظرية، لا تشير إلى شخص أو إنسان أو مؤسسة، إنما تشير إلى علاقات اجتماعية متصارعة، يلّفها الصراع، دون أن تدري، فتختلف في تعاملها مع الاقتصادي والسياسي والايديولوجي، وتسعى في هذا الاختلاف / الصراع، إلى فرض سلطاتها المتناقضة، أي أن مفاهيم **السياسة** في كل مستوياتها، تتحدّد، بمعزل عن الإرادات الفردية، أو الشخصية، أو المؤسساتية، لأن محددها الوحيد هو الصراع في موضوعيته، هو التاريخ الذي يكوّنه الصراع، ويقوم الصراع فيه. السياسة إذن ليست علاقات بين الأفراد أو بين المؤسسات، إنما هي علاقة موضوعية يفرضها صراع القوى الاجتماعية، ذات المصالح المختلفة، في ظرف تاريخي محدد، في مناخ سياسي محدد.

يقوم مفهوم **السياسة** في مفهوم العلاقات الاجتماعية، ويتكوّن مفهوم **العلاقات الاجتماعية** في حقل صراعها المحدد تاريخياً، أي أن مفهوم السياسة، يُقرأ، ويُكتب في حقله الموضوعي، حقل الصراع الاجتماعي، في هذا التحديد يصبح مفهوم **السلطة**، هو المفهوم الذي يشير إلى «قوة اجتماعية» تسعى إلى تحقيق مصالحها. تتلازم القوة والمصلحة، وفي هذا التلازم تعمل القوة الاجتماعية على فرض مصلحتها الاقتصادية، أو السياسية، أو الايديولوجية، وفرض المصلحة يتضمّن دائماً نفي مصلحة أخرى، لقوة اجتماعية نقيضة. وفي هذا التحديد أيضاً يصبح المستوى السياسي هو الدولة، **والدولة**، تعريفا، هي البنيان الحقوقي ـ السياسي،

الذي يترجم سلطة اجتماعية معيّنة، تسعى إلى إدارة المجتمع، بوساطة سلسلة من المؤسسات تحقق لحظتين: لحظة تنظيم المجتمع، ولحظة إدارة المجتمع، وتعمل في اللحظتين على تحقيق القبول والإخضاع، أي تأمين سيطرة أو هيمنة قوة اجتماعية محددة، سيطرة أو هيمنة تشمل كل المستويات الاجتماعية. وما السياسة، في تعريفها الموضوعي، إلا الصراع الاجتماعي من أجل تحقيق السيطرة، ومن أجل الوصول إلى آلة الدولة، أو من أجل إقرار مصالح قوة اجتماعية في مستويات المجتمع الثلاث، على حساب مصالح قوى اجتماعية أخرى.

يؤكّد مفهوم السياسة على علاقتين: وحدة العلاقات الاجتماعية، ووحدة الصراع الذي يقوم فيها ويجدّدها، أو يزيحها من مستوى إلى آخر: الفلسفة، السياسة، الاقتصاد. «إذا كانت هذه الفعاليات الثلاث هي العناصر الضرورية المكوّنة لكل تصوّر متجانس للعالم فيجب أن يوجد بشكل ضروري في مبادئها النظرية قابلية تحول كل منها إلى الأخرى، أي ترجمة متبادلة، يقوم بها كل عنصر مكوّن بلغته الخاصة به، بحيث يكون: كل عنصر متضمّناً بشكل مضمَر في الآخر، ومجموع العناصر مجتمعة يشكل دائرة متجانسة». يحدد غرامشي في هذا المفهوم، تبادلية الأثر في المستويات الإجتماعية، فيقرأ الفلسفي في السياسي، ويقرأ السياسي في الفلسفي: «رجل سياسة يكتب كتاباً في الفلسفة. إنه لا يأتي بجديد، إذ أن فلسفته (الحقيقة) توجد في كتاباته السياسية»، «إذا كان الفعل هو دائماً فعل سياسي، أفلا نستطيع القول إن الفلسفة الحقيقية لكل انسان متضمَّنة في سياسته؟»، «يبدو أننا نستطيع القول إن كلمة لغة تملك، بشكل جوهري، معنى اجتماعياً، لا يفترض شيئاً وحدانياً لا في الزمان ولا في المكان. اللغة تعني أيضاً الثقافة والفلسفة»، «لا يحدد البنيان

التحتي البنيان الفوقي، إلاّ بقدر ما يحدّد الأثر الراجع للبنيان الفوقي البنيان التحتي».

تقوم وحدة المجتمع على وحدة عناصره، وتقوم وحدة العناصر في وحدة آثارها المتبادلة في وحدة «ترجماتها» المتبادلة، حيث يترجم السياسي الاقتصادي، ويترجم الاقتصادي الثقافي، ويعيد الثقافي ترجمة السياسي والاقتصادي في لغته الخاصة. فإذا ضاعت ترجمة أحد العناصر، ضاعت الترجمة الصحيحة للعناصر الأخرى. أي أن «إغفال» السياسة يقود إلى تحليل غافل للعناصر الأخرى. تتجلّى في هذه الوحدة موضوعية العناصر الإجتماعية أولاً، تظهر السياسة كواقع موضوعي لا كدعوة فردية، وتتجلى أيضاً خصوصية كل عنصر اجتماعي، لأن علاقات العناصر، أو المستويات، لا تقوم على التبعية، بل على الأثر المتبادل، فتفعل السياسة في الثقافة بقدر ما تفعل الثقافة في السياسة. وتظهر أخيراً علاقة وحدة العناصر بالتاريخ، إذْ أن التاريخ لا يترجم في مستواه إلاّ مستوى الأثر المتبادل بين السياسة والفلسفة، وبين الفلسفة والاقتصاد، فإن فعلت السياسة بالفلسفة ودفعتها إلى الأمام تقدَّم تاريخ الفلسفة إلى الأمام، وان فعل الاقتصاد بالسياسة تقدم تاريخ السياسة إلى الأمام، وإن فعلت السياسة والفلسفة في الاقتصاد تقدم تاريخ الاقتصاد إلى الأمام، تقدماً متفاوتاً يختلف من عنصر إلى آخر. ومهما كان شكل الاختلاف، وحدود التأثير المتبادل، يظلّ الصراع الاجتماعي هو الحاكم للأثر وللاختلاف، لأن هذا الصراع هو الذي يأمر بالأثر، وهو الذي يغيّبه أحياناً، أي أن حركة كل المستويات الاجتماعية تظل محددة بدرجة الصراع الاجتماعي وبعلاقة هذا الصراع بتاريخه.

إذا أخذنا بتصوّرات غرامشي أو مفاهيمه، واستبدلنا مقولة الفلسفة

بمفهوم أكثر دقة: **المستوى الايديولوجي**، وإذا اعتبرنا أن الكتابة هي شكل ايديولوجي محدَّد تاريخياً وصلنا إلى نتيجة أولى: تلتقي الكتابة بالسياسة في دائرة العلاقات الاجتماعية، أو في الكلية الاجتماعية. وإذا قبلنا بتبادلية الأثر بين المستويات الاجتماعية، أقررْنا بأن السياسة تؤثر في الكتابة، كما تؤثر الكتابة في السياسة، وينتج الأثر المشترك آثاراً أخرى تفعل في الكلية الاجتماعية. من هذا الأثر، وفيه، تولد وظيفة الكاتب، ومن هذا الأثر، وفيه، يولد سعي السلطة السياسية المسيطرة إلى تأكيد سلطتها الثقافية، ومن هذا الأثر وفيه، يولد مفهوم السياسة الثقافية، الذي يعمل من أجل استثمار الثقافة في تجديد هيمنة السياسة أو سيطرتها. ينهض دور المثقف، في إطار السلطة، على محاولة ربط الشعب بالسلطة، بعلاقات لا تترجم إلا حقيقة السلطة، أي أن دور المثقف التقليدي هو **الوساطة** بين الشعب والسلطة، من أجل تحقيق التنظيم والسيطرة. يتم التنظيم في إدارة المؤسسات، وتتم السيطرة في انتاج جملة التصوّرات، التي تقدم السلطة كنظير للحقيقة، والتي تقدم ثقافة السلطة كنظير للحقيقة أيضاً، فيصبح دور الثقافة، أو الكتابة، هو تنظيم الخضوع الإجتماعي وتلقين القبول، وإملاء الاخضاع، أي تأمين ديمومة السيطرة السياسية، وتأمين قبول ثقافتها ليس كثقافة سلطوية بل كتعبير عن ثقافة كل الشعب.

يدفع أثر الكتابة، في إعادة انتاج العلاقات السياسية المسيطرة، السلطة إلى التدخل في جميع مؤسسات الكتابة، بحيث يكون دور هذه المؤسسات هو مضاعفة السلطة السياسية وتأمين استقرارها، ولهذا ترسم كل سلطة صاحية سياستها الثقافية الموائمة، ومناهج التعليم وتخوم حرية التعبير، وحدود المؤسسات الثقافية، كما تقوم السلطة، أحياناً، باصلاح اللغة أو اجهاض كلماتها أو قسر معانيها، أو تزييف دلالة الكلمات، ثم تكمل

تزوير اللغة، بفرض أشكال معيّنة من الكتابة والبحث والنقد. وتؤكد السلطة، في هذا الفعل، أن سلطتها السياسية لا تستقيم إلا بسلطتها الثقافية، لذلك فإنها تحارب كل جديد، وترحب بكل « جديد » يستعيد القديم، أو ترحب بكل كتابة تعلن أن وحيد الكتابة هو كتابة السلطة المسيطرة، وأن كل ما خرج عنها هجين ونقيض للكتابة، فتستعلن معايير السلطة الكتابية كمعايير صحيحة وخالدة هي المرجع والحصانة والتقويم. نفهم، في هذا الإطار، لماذا كان تاريخ الأدب هو تاريخ الأدب السلطوي، ولماذا سيطر « أدب الملوك » و « سراج الملوك » و « أدب الإمارة »، ولماذا غاب كل أدب نقيض تحت شعار « أدب العوام » أو « الأدب الخليع » أو « الأدب السوقي ».

وإذا كان لنا أن نشير إلى علاقة السلطة الكتابية بالسلطة السياسية، يمكن أن نلمح إلى تاريخ الملحمة وإلى تاريخ الرواية. فقد كانت الملحمة جنساً أدبياً صاعداً في نمط الانتاج الاقطاعي، في حين كانت الحكاية الروائية تقبع في إطار الأدب الشعبي، أي في إطار « الطبقات الفقيرة » التي تحرمها « العناية الالهية » من حق المشاركة في السلطة السياسية. وحين أطاحت الثورة الرأسمالية بالحكم الاقطاعي، وألغت معه حق « العناية الالهية »، تطور الأدب الشعبي وساوق في تطوره تطور القوى السياسية الجديدة، التي ظهرت على مسرح الصراع الاجتماعي، حتى ساقه هذا التطور إلى مساحة الجنس الروائي. كما يمكن أن نذكّر بقيود الكتابة الروائية العربية في بوادرها الأولى، حيث كانت الكتابة تتقدم باستحياء وخفر، أو بخشية ومركب إثم يعكس موقف الجديد أمام سلطة القديم، فكاتب رواية « زينب » لم يضع اسمه عليها في المرة الأولى، واكتفى باسم: فلاح مصري. كما أن المويلحي قدّم « حديث عيسى بن هشام » معتذراً

عن « شطط الخيال » ولم يعثر على قرارة النفس، إلاّ عندما ساوى بين « الخيال » و « الكذب الأبيض »، لأن قصد الكتاب على أية حال، هو إصلاح المجتمع و « خير المسلمين ». تدل هذه الأمثلة على سطوة السلطة الكتابية المستندة إلى سلطة سياسية، والتي تمنع في سلطتها ظهور كتابة جديدة، تومىء في جدّتها إلى جديد اجتماعي يمكنه أن يهدّد السلطة المسيطرة، كما تدل أيضاً، على **أن صراع الأشكال الكتابية لا يتم خارج إطار الصراع الاجتماعي برّمته**، فما ظهور جديد الأشكال إلا اعلاناً عن نهاية أشكال سابقة، وتصورات ايديولوجية سابقة، وقوى اجتماعية تسعى إلى استمرارها بتهديم الأشكال الجديدة والقوى الاجتماعية التي تكتبها.

في علاقة الملحمة بالرواية، وفي علاقة الشعر بالنثر، يستعلن مفهوم السلطة الاجتماعية تحت ضوء جديد، ويبرهن أن مفهوم السلطة السياسية لا ينخلع عن مفهوم السلطة الكتابية ويدلل على أن السلطة قوة، أو موازين قوى ذات مصالح موضوعية، وأن السلطة المسيطرة هي التي تفرض المعايير الثقافية المسيطرة، والأفكار المسيطرة، والأجناس الأدبية المسيطرة. ويبرز، هنا، الصراع الاجتماعي في حقل الكتابة، **ليس كصراع أفكار فقط، بل كصراع أشكال أيضاً**. عندما يرفض عالم اللغة الماضوي اللغة الجديدة فإنه يرفض فيها دلالتها الاجتماعية، ويُنكر على كاتبها الاجتماعي كل حق في السلطة، وعندما يرجم المجمع اللغوي الشعر الجديد، ويدافع عن الشعر التقليدي، فإنه يقدم في موقفه موقفين: موقفاً من الأدب وآخر من السياسة، فيرجم الشعر ويرجم القوى الاجتماعية الجديدة التي تدافع عنه. إن الدفاع عن « الإنشاء »، وعن الشعر العمودي هو دفاع عن سلطة، وعن تاريخ، وممارسة كاملة للسياسة، كما أن الدفاع

عن النثر وعن الشعر الجديد هو طموح إلى سلطة مغايرة، وإلى تاريخ جديد وممارسة سياسية كاملة.

الموقف في الكتابة هو موقف في السياسة، يتطابقان، حين يوافق أحدهما الآخر، يتفاوتان، حين يسبق أحد الموقفين الآخر، فقد يكون شكل الكتابة سابقاً للموقف السياسي، وقد تكون الكتابة متخلّفة عن الموقف السياسي الذي تنتسب إليه. وتظلّ في الحالين علاقة السياسة قائمة، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يعه. وقد يقول البعض: إن هذه العلاقة تعدم الفن إذ أن الفن حرية كاملة، وتلقائية بلا قيود، أو أنه الجوهر الذي ينزع إلى الوجود. لكن هذا القول في تصوّره للفن، يعيش أثره الايديولوجي ـ السياسي، لأن جديد الفن، يمكن أن يسلك أحد سبيلين: خلق الفن من عدم الوجود، بحيث يولد «الوجود» الذي يسعى إليه الفن ومع ولادة الفن ذاته ـ الفن جوهر ينزع إلى الوجود ـ أي يسبق الفن الوجود. وفي هذا السبيل يغرق الفنان في الأسطورة الرومانتيكية للعبقرية، التي تعزل الفن عن التاريخ، وتجعل الفن ينبثق من شروط لا إجتماعية، فتعارض الفن بالمجتمع، أو تجعل منه بديلاً للمجتمع، فينتهي دور الفن في المجتمع، يغدو بلا وظيفة، أو تصبح وظيفته البحث عن النخبة التي تتبناه، وكل مفهوم نخبوي رجعي في البداية والنهاية. أما السبيل الآخر للتجديد، فهو بناء الجديد داخل صراع العلاقات الاجتماعية، فيأتي الجديد لينقض فناً سبقه، وليحرّر قارئاً من قيد فن سابق، أي الجديد تاريخياً واجتماعياً فيؤثر في التاريخ وفي المجتمع.

يعيدنا سؤال جديد الفن في علاقته بالسياسة، إلى حوار قديم حول التوافق واللاتوافق بين الوظيفة النقدية للفن، والوظيفة النضالية للفن، إذ

يرى من يرفض هذا التوافق، وينادي بأحادية الوظيفة، أن وجود الفن هو نقد لوجود المجتمع، فالفن هو المتخيّل، والوجود هو الواقع، والمتخيّل لا يتصالح مع الواقع، وإذا تصالح معه انتهى، أو لنقل: إن الفن في تعريفه لا يقبل أي تصالح مع الواقع، لأن دوره هو تحرير الانسان من هذا الواقع. لا يبدو الفن، في هذا التصوّر، نقداً للمجتمع من داخله، بل نقداً له من خارجه، انه نقد المتخيَّل للواقع، أي «الممارسة» الخيالية لنقد الواقع، وبالتالي يصبح معنى النقد هو خلق الفن، ويصبح الفنان ناقداً مهما صنع، ومهما كان شكل صناعته، ثم ندرك في النهاية أن غرض هذا النقد هو تحرير الخيال من الأسر اليومي، ومن «الوعي الزائف» في يوميته، لكن تحرير الخيال لا يؤدي إلى تحرير الانسان في الواقع، إن لم يحرفه عن هذا التحرير ويلقي به إلى ضفاف «يوتوبيا» كاملة.

تقول الوظيفة النضالية للفن، أن دورها هو تحرير الخيال كي يتمرّد هذا الخيال على واقعه، ويقوم بتغييره. يأخذ معنى «المتخيّل» في هذه الوظيفة معنى آخر. فنقرأ التخييل كتجريد محدّد، انه إنتاج علاقات المجتمع في شكل متخيّل، لا يغيّب العلاقات، بل يدفعها في سيرورة التخييل إلى مقامها الأكثر وضوحاً، وفي وضوحها تستبين ضرورة تغييرها. في هذا المعنى، فإن الكتابة ذات الوظيفة النضالية لا تلبي رغبة السياسي، أو المؤسسة السياسية، إنما تنشد التغيير: وبالتالي فإن وظيفتها لا تعتمد المعايير الذاتية إذ أن معيارها هو التغيير، وهو مرجع موضوعي إذا رُبط بامكانيات زمانه، وجمع في ربطه علاقة المعرفة بالتاريخ، وعلاقة الفن المطلوب بتاريخه السابق. يحقق الفن الذي يتمثّل تاريخ المجتمع العام، وتاريخ الفن الخاص القائم فيه، وظيفتي النقد

والتحريض معاً، بل تصبح الوظيفة الأولى مقدمة موضوعية للوظيفة الثانية.

.

يرتبط بالسؤال السابق سؤال قريب: خصوصية الكتابة في علاقتها بالسياسة. إذا استعدنا أطروحات غرامشي عن تبادلية الأثر بين العناصر المكوّنة للكلية الاجتماعية، نرى مباشرة أن تحقق أثر الكتابة يستلزم الإعتراف بخصوصيتها، فإذا التغت الخصوصية، وتطابقت الكتابة مع السياسة انتهى معناها ككتابة. إن نسيان مفهوم **الاستقلال الذاتي النسبي** للكتابة، يؤدي، كما سنرى، إلى إعدام دور الكتابة. ويمكن القول عن هذا **الاستقلال**: إن الكتابة، من حيث هي جزء من المستوى الايديولوجي ومن البنيان الفوقي، تتمتع باستقلال ذاتي ـ نسبي. ويمكن أن تكون الكتابة في بعض اللحظات التاريخية، وفي بعض الشروط، مستقلة، بشكل أو بآخر، عن التحديد الاقتصادي، ويمكنها أن تكون في بعض الحالات مؤثرة وقوة تحويل، بل أكثر تأثيراً وتحويلاً من المستويات الأخرى. يعني هذا القول، إن القانون الكوني لعلاقات البنيان الفوقي بالبنيان التحتي لا معنى له، إلاّ في تخصيصه: خصوصية المجتمع، وخصوصية اللحظة التاريخية التي يقوم فيها المجتمع.

إن الشروط التي تسمح للكتابة، أن تكون فاعلة، في السياسة والتاريخ، في لحظة معيّنة، تظلّ محددة، بالإضافة إلى التحديدات الأخرى، بطبيعة الانتاج الثقافي في تلك اللحظة وبطبيعة المجتمع، وبشكل الايديولوجيا فيه، وبوضع الكتابة في هذه الايديولوجيا. ففي مجتمع لا يقرأ، أو لا يهتم بالقراءة، ينتفي دور الكتابة. الأمر الذي يعني، أن السياسة الثقافية لا تحقق هدفها دائما، إذْ أنها لا تستطيع الحركة، بمعزل

عن طبيعة العلاقات الثقافية والايديولوجية في المجتمع، ونسيان هذه العلاقات، يجعل من السياسة الثقافية نشاطاً مجانياً لا يسعف السياسة، كما لا يسعف الثقافة. تضيء هذه المقدمات الشرط الضروري لبناء علاقة فاعلة بين السياسة والكتابة: إن دور الكتابة لا يبدأ من الطموح الذاتي للسياسة، إنما يبدأ من قدرة السياسة على معرفة خصوصية الكتابة، وإمكاناتها، في لحظة معينة. وإذا علمنا أن معرفة امكانات الكتابة، تقود إلى الإقتراب من معرفة إمكانات القراءة، أدركنا بوضوح، أن السياسة الثقافية، لا تنتج آثارها، إلاّ إذا عرفت مستويات المجتمع في خصوصيتها، وأنتجت هذه المعرفة الضرورية لعملها كسياسة.

تحضّ النتيجة السابقة على الإقتراب من جملة تحديدات جديدة. تقول النتيجة السابقة لا يمثّل ارتباط الكتابة بالسياسة انحلال الكتابة في السياسة، بل يتمثّل في قدرة السياسة على معرفة خصوصية الكتابة في حقل السياسة. يتميّز هذا التمثّل بقدرة السياسة على تمييز المستويات الاجتماعية: الاقتصادي، السياسي، الايديولوجي. والتمييز يعني معرفة الاختلاف، ومعرفة زمن كل مستوى اجتماعي، لأن أزمنة المستويات الاجتماعية لا تتساوى بالضرورة، فقد يكون المستوى الاقتصادي أكثر تقدماً، أو أقلّ تقدماً، من المستويات الأخرى، كما يصدق هذا على المستويين الآخرين. إن الإشارة إلى تفاوت الأزمنة الاجتماعية، يعدل الإقرار بلا تكافؤ تطورها، ويقضي بدراسة زمن كل مستوى اجتماعي. ودراسة التاريخ الذي أوصله إلى زمانه، ودراسة تطور هذا الزمن في تاريخه الخاص. وهذه الدراسة شرطٌ لازم لاعتدال السياسة، لأن الصراع الاجتماعي العام، أي السياسة، لا يبلغ أثره المطلوب، إلاّ إذا كان صراعاً عارفاً، أي أن ممارسة السياسة تستلزم انتاج المعرفة، فإذا تحققت المعرفة، في حقل

السياسة، استطاعت السياسة، أن تفعل في كل مستوى اجتماعي، وفقاً لخصوصيته وزمنه. وفي هذا الفعل ترتبط السياسة بالتاريخ، لأن هدف السياسة هو تحويل المستويات الاجتماعية، وحركة التاريخ هي حركة تحوّلات المستويات الاجتماعية. إذا سحبنا الكتابة إلى مدار وضوح السياسة، يصبح دور السياسة هو تحويل علاقات الإرسال والاستقبال في حقل الكتابة، ودفعها في تاريخ جديد، متميّز، بعلاقات إرسال واستقبال جديدة، ولكن جديدها هو سيرورة لا تنتهي.

بعد هذا التحديد، يمكن أن نشير إلى انحرافين لا متناظرين، في تصوّر علاقات الكتابة بالسياسة. يأتي الانحراف الأول من عدم القدرة على تلمّس وحدة المستويات الاجتماعية، فيختزل الكاتب هذه المستويات إلى مستويين متناقضين: المستوى السياسي والمستوى الايديولوجي، أي يعتقد، في أوهامه، أن علاقة الكتابة بالسياسة هي علاقة الكاتب بالسلطان. فينسى الصراع الاجتماعي الشامل (السياسة)، وينسى الأثر المتبادل بين المستويات الاجتماعية. أما الانحراف الثاني، فيصدر عن عدم القدرة على تلمّس خصوصية المستويات الاجتماعية، فتتطابق المستويات، وتتوحّد أزمنتها، فلا يظلّ إلا زمن السياسة، التي تعتقد في أوهامها أن كل هذه المستويات هي امتداد للسياسة، فتصبح اللحظة الكتابية تبريراً للحظة السياسية، وتابعاً كاملاً لها.

سياسة الكتابة و (إلغاء) السياسة

يختزل **الانحراف الأول** مفهوم السياسة، إلى علاقة وحيدة بين

الكاتب والسلطة، أو إلى علاقة وحيدة بين الكتابة والمستوى السياسي، أي الدولة، وتغيب في هذا الاختزال السياسة كصراع يمسك بجملة العلاقات الاجتماعية، وتنزوي في حقل ناقص، وزائف، يتصارع فيه، أو يتصالح، الكاتب ـ الفرد، والحاكم ـ الفرد، فينحلّ المستوى الثقافي بكل علاقاته في شخص الكاتب، ويذوب المستوى السياسي في كل مؤسساته في شخص الحاكم، فيبدو الصراع الاجتماعي في تاريخه، كما لو كان صراعاً بين السلطة والكتابة، بين فرد حاكم وفرد كاتب. تعلن هذه السياسة في لحظتها الأولى، أن تاريخ المجتمع هو تاريخ أفراد متميّزين، وتعلن في لحظتها الثانية أن السياسة كما المعرفة، تصدر عن جوهرٍ فرد، لا تحدّه الشروط الاجتماعية ولا تحدده.

يوحّد الكاتب ـ الفرد في سياسته مستويات المجتمع في مستوى واحد، ويوحّد صراعات المجتمع في صراعٍ واحد، فيوحّد ما لا يتوحّد، ويلغي، في النهاية، مفهوم المستوى، كما يلغي معنى الصراع القائم فيه. وهكذا تبدأ السياسة، إذن، من تصوّر خاطىء، ثم تتابع تصورها، حتى تراكم المقدمات الخاطئة النتائج الخاطئة. تنهض المقدمة الأولى على مقابلة السلطة بالكتابة، وعلى الإقرار بان صراع المجتمع هو صراع الكتابة والسلطة. إذا سألنا هذه المقدمة، وأظهرنا ما يستتر فيها، وجدنا أن مقابلة السلطة بالكتابة، تعلن عن اعتراف متبادل بينهما، أو عن اعتراف مضمَر، يهدف إلى الحوار، ويسعى إلى المصالحة، أو يتشوّف إلى توحّد الأدوار، أو استبدالها، إن أمكن، فيساعف الكاتب الحاكم أو يحل مكانه، ليحقق حلم الفيلسوف القديم في تلاقي العارف والسلطان. إذا تابعنا المسائلة وفتشنا عن أواصر التلاقي، عثرنا على مفهوم جديد اسمه: القدرة، فالسلطة مهما كان شكلها قدرة وقادرة، والمعرفة في أشكال

محدّدة قدرة، وفي ظروف محددة قادرة، والقدرة لا تفعل بدون معرفة، والمعرفة لا تفعل بدون قدرة. لذلك فإن وحدة الطرفين ضرورة وحلم، ضرورة تمليها المنفعة المتبادلة، وحلم يغذّيه حنين قديم إلى القدرة الكاملة. ولهذا أصاب غرامشي حين دخل إلى مفهوم الدولة من مفهوم المثقف، وحين ربط بين فاعلية جهاز الدولة ودور المثقف في إنجاز هذه الفاعلية، تنظيماً وإدارة، تنظيراً وتأويلاً، فالمثقف لا يعمل في جهاز الدولة إلا ليحقق عمل جهاز الدولة، أي أن عمله لا يتحدّد نظرياً كـ «وسيلة للعيش» بل كفعل إنتاجي، يسمح باستمرار فعل جهاز الدولة، وبتجدّده وإعادة انتاجه.

إن هذه العلاقة بين الدولة والكتابة هي التي أسست رباطهما القديم، ومنحته الأصول حتى أصبح رباطاً متجدّداً، يستدعيه كل منهما كي يجسّد سلطته. يأخذ هذا الرباط معنى خاصاً لدى الكاتب ـ الفرد، إذْ أنه لا ينزع إلى السلطة كي يعمل عندها بل ينزع إليها مدفوعاً بتصوره الذاتي لها، وبقناعته الشخصية بدورها، لأن السلطة، عنده، هي المستوى الذي تذوب فيه كل المستويات، وهي اللحظة التي يتكثف فيها المجتمع، وهي الكيان الذي يتلاشى فيه التاريخ. بمعنى آخر: لا ينزع ذاك الكاتب إلى السلطة، مدفوعاً بمفهومها الموضوعي، إنما يتوجّه نحوها محمولاً على تصوره لـ صنمية السلطة أولاً، وصنمية فردّيته ثانياً، أي أن اندفاعه نحو السلطة يترجم تقديسها وتقديس فرديته المتطلّعة إلى السلطة. وحين نقرن صنمية السلطة بصنمية الفردية في رؤيا المثقف، فإننا نضع الخطوط تحت مفهومه لها، لأنه يرى السلطة / الفردية ككيانين غامضين، ملغزّين، يتعيّنان بسرّ خبيء، مستقلّ عن العلاقات الاجتماعية، أو لنقل: إنه يراهما كجوهرين، قوامهما القدرة والإستطاعة تحدّدان ما هو خارج عنهما، ولا

تتحدّدان به. وما يتحدّد بذاته فهو (حق) و (عدالة) لذلك فإن حق الكتابة يساوي حق السياسة، كما أن عدالة الكاتب تساوي عدالة السياسي.

إن البدء من مفهوم الصنمية، أي رؤية العلاقات خارج تاريخها، يقود الكاتب ـ الفرد إلى التعامل مع السلطة، كما لو كانت لحظة محايدة، وإلى استبطان ذاته، كما لو كانت لحظة محايدة أخرى. ولهذا السبب ينظر إلى آلة الدولة بمعزل عن القوى الاجتماعية التي تسيّرها، أو ينظر إلى الدولة كما لو كانت جهازاً خاصاً، أو آلة مستقلة عن «الخارج» الاجتماعي، وكل ما تحتاجه هذه الآلة، كي تسيَّر كما يجب، هو الفكر القادر على التعامل معها، أو الآلة النظيرة التي تترجم خطابها وتقيم معها الحوار. وفي الوصول إلى تصوّر الآلة والآلة النظيرة، يرجع المثقف إلى ذاته من جديد، أو يراوح في نقطة لم يفارقها أبداً وإنّما أعطاها كل تجلّياتها الممكنة، وكل تعابيرها المحتملة: يستدعي القول بالآلة، القول بالتكنيك، ويستدعي قول التكنيك مقولة الإختصاص، واختصاص الكاتب هو إرسال المعرفة، أما اختصاص الدولة فهو تشخيص السلطة، وعندها تقابل ممارسة المعرفة ممارسة السلطة.

تؤدي العلاقة الجديدة: ممارسة المعرفة / ممارسة السلطة إلى نتيجتين واضحتين: نقرأ في النتيجة الأولى: لا تترجم الدولة في آلتها مصالح قوى اجتماعية، ولا تمارس سيطرة قوى اجتماعية على قوى اجتماعية أخرى، إنما تترجم في ممارستها فعلاً عقلياً محضاً، يستند إلى الاختصاص وإلى الكفاءة العقلية، أو إلى استطاعة موضوعية أساسها المعرفة (التصور التقني للدولة). ونقرأ في النتيجة الثانية: إذا كانت العقلانية هي جوهر آلة

الدولة، وإذا كانت الكتابة، من حيث هي اختصاص، هي جوهر علاقة الكاتب بالدولة، فهذا يعني ضرورة الحفاظ على الدولة في عقلانيتها، وضرورة الحفاظ على العلاقة العقلانية التي تربط الكاتب بالدولة. نلمس هنا ببساطة، أن المفهوم التكنوقراطي للكتابة وللسياسة يبرر تأبيد انخلاع الدولة عن الشعب، وتأبيد حرمان الشعب من حق المساهمة في السلطة السياسية، لأن السلطة لحظة عقلية موضوعية، قوامها الاختصاص، ولأن الشعب في عمله اليدوي، بعيد عن هذا الاختصاص وبالتالي فإن خضوعه للسلطة السياسية هو ضرورة عقلية وموضوعية أيضاً، أي أن اختصاص الشعب هو الخضوع، كما أن اختصاص السلطة هو السيطرة.

يمكن بعد هذه النتيجة، أن نساير الكاتب ـ الفرد، في مقدماته الأخرى، كي نصل أيضاً إلى نتائج نظيرة: يلغي اختزال المجتمع في مستويين فرديين، التلاحم الموضوعي بين المستويات الاجتماعية، ويمحي بالضرورة تبادلية العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية، وفي هذا الإلغاء تنتفي إمكانية تحديد المستوى التاريخي لتطور المجتمع، فتنسى الكتابة شروط أشكال الوعي الاجتماعي، ودرجة تطور هذا الوعي، ومساحة اهتماماته وتصوراته، وتغفل عن مكانية الوعي وزمانيته. إن نسيان شكل الوعي في زمانيته ومكانيته، يضاعف نسيان تاريخ هذا الوعي ومساره، لأن الكتابة ـ الفردية، تلغي من تصورها، أصلاً، مفهوم التاريخ. لكن هذا الإلغاء، لا يلغي عملياً إلا الكتابة ذاتها، فتصبح كتابة فوق كتابة من دون أثر معرفي، ومن دون قارىء يستقبل الأثر، ينعدم الأثر المعرفي في فراق الكتابة عن تاريخها، إذ أن علاقة الكتابة بالتاريخ هي علاقة وحدة متناقضة، وحدة داخلية، لا تعرف التوازي ولا التجاوز، أي تتعرّف بتفاعل متبادل، بسيرورة واحدة، علماً أن التاريخ لا

يعني التتابع الزمني المستقيم، ولا التتالي الحدثي البسيط، لأنه كتاريخ، لا يعني إلا التحولات الاجتماعية أو التحويلات الاجتماعية، التي تسحب المجتمع من زمن إلى زمن آخر. وبالتالي، **فإن علاقة الكتابة بالتاريخ هي علاقة الكتابة بالتحوّلات الاجتماعية، وبالتحويلات الاجتماعية، حيث تكتب ما تكوَّن، وتكتب كي يتكوَّن من جديد، ويفعل في غيره كي يتكوّن من جديد أيضاً.**

يطرح سؤال **الكتابة / التاريخ**، سؤال **القراءة / التاريخ**، أي سؤال **الكتابة / القراءة / التاريخ**. حينما تجهل الكتابة أشكال الوعي الإجتماعي في زمانيّتها ومكانيّتها، فإنها ليس فقط لا تنتج معرفة زمانها فحسب، إنما لا تنتج أيضاً شرط استقبال القراءة لأن إنتاج هذا الاستقبال يتضمّن معرفة وعي القاريء في علاقته الفعلية بأسئلة زمانه. تطفو فوق سطح هذا العجز مأساة الكتابة عارية، يستعلن سقوطها، أو يتكشف مأزقها كاملاً، فالكتابة تفعل نظرياً في زمان تعرفه، وحين تغيب المعرفة تنتفي شروط المداخلة، وترتد الكتابة إلى فعل بلا معنى، فتظل الورقة ناصعة البياض. وهكذا تتكاثر المقدمات الخاطئة: تنخلع الكتابة عن تاريخها العام، تنخلع عن تاريخ الكتابة الخاص، ثم تنخلع عن تاريخ القراءة، لأن تاريخ الكتابة لا يُرى إلا في تاريخ القراءة. وتصبح كتابة ـ الفرد، في مطافها الأخير، كتابة بلا تاريخ إلاّ إذا اعتبرت أن هذا التاريخ، هو تاريخ الفرد الذي يكتبها، أي تخلّت عن التاريخ الاجتماعي وأخذت بالتاريخ الشخصي فقط.

حين يصبح تاريخ الكتابة هو تاريخ كاتبها، يغدو هذا التاريخ الشخصي هو مرجع البحث والمعرفة، ومن هذا المرجع ينبثق وهم

التأسيس، الذي يقطع مع كل الأزمنة السابقة ويقطع أيضاً مع زمانه الراهن. يقطع مع الأزمنة الأولى لأنه لا يحتاج إليها، ويقطع مع زمانه الراهن، لأنه لا يعترف به، حتى يعود تاريخ الكتابة، أو يكاد، تاريخ انقطاعها المستمر أو تاريخ تراكمها الكمّي، الذي لا يتحوّل أبداً إلى كيفٍ جديد، والذي لا يستطيع أن يمهّد أبداً إلى كيفٍ جديد. وما دمنا نتحدث عن وهم التأسيس، يمكن أن نتحدث عن وهم نظير ومختلف، هو: وهم الأساس. ينتج الوهم الأول عن رفض التاريخ الكتابي العام، والقبول بالزمن الكتابي الشخصي، أما الوهم الثاني فينتج عن إلغاء التاريخ الاجتماعي العام، وإلغاء أثره في التاريخ الكتابي، فيستمر التاريخ في حركته، في حين يعلن المستوى الكتابي عن ثباته وسكونه، حتى يكاد يقول أنه مستوى ثابت، لا يؤثر في غيره ولا يتأثر به. تنعكس الصورة الأولى. يمحي الفرد في الصورة الأولى كل كتابة سبقته أو عاصرته، وتمحي الكتابة في الصورة الثانية كل كتابة لا تطابق الكتابة الأولى، أو كتابة الأصل، علماً أن هذه الكتابة توحّد بدورها بين ذاتها والسلطة، وتجعل من ذاتها مشرع كل سلطة. مع ذلك فإن حوامل الصورة الأولى وأدواتها تختلف عن حوامل الصور الثانية وأدواتها. يحتل مساحة الصورة الأولى الكاتب التقني، الذي يرفع راية التكنيك، راية لا تؤمن بالايديولوجيا، إن لم تكن ايديولوجيتها هي محاربة كل ايديولوجيا، فالايديولوجيا تاريخية و« التكنيك » مقولة لا تاريخية تصلح لكل الأزمنة والأمكنة. ويحتل مساحة الصورة الثانية « الكاتب المؤمن » الذي يدعو لرسالة تصلح لكل الأزمنة والأمكنة، ولفكرٍ أصولي لا يختلف جوهره وإن اختلفت الأزمنة والأمكنة. وهكذا تتوافق وإن اختلف الموقع، كونية « الايمان » مع كونية « التكنيك » إذْ أن « الايمان » كما « التكنيك »، لا يفعلان في زمانها

الاجتماعي، إلاّ إذا تميّزا، أي أعيد إنتاجها، من وجهة نظر جديد التحولات الاجتماعية. فكيف تعبّر الكتابة عن ذاتها في مداري: « الايمان » و « التكنيك » ؟

تبشّر كتابة « الايمان » بالكلمات، فمرجع حقيقتها هو الكلمات ذاتها، لكن اغتراب الكلمات عن زمانها، يُرجع مكان التبشير إلى صحراء، فتتلاقى الكلمات المجرّدة بالأمكنة المجرّدة، إذْ أن تحديد المكان، يستدعي تعيين الزمان، أي يناقض كتابة « الايمان »، لهذا فإن إنقاذ اتساقها يتطلّب تطابق الأزمنة والأمكنة، وتطابق الكلمات، أو تكرارها. تتميّز هذه الكتابة بطغيان اللغة المجرّدة المنخلعة عن الحياة، وبتحوّل هذه اللغة إلى إنشاء مكرور وإلى تراصف سكوني للكلمات الخاوية، فتظل الكتابة تكراراً للحديث الشفهي، لأن تراصفها يُنكر كل فعلٍ تحويلي. تقصد كتابة « التكنيك » طريقاً آخر، فهي تتعامل بالأشكال، وتعتمد اتساق العلاقات، ثم تعزل الأشكال عن سيرورتها الاجتماعية، وتعتبر اتساق العلاقة مساوياً لاتساق اللغة « المحايدة » التي تبنيها، فتصبح غاية الشكل في الشكل، وقصد العلاقة في العلاقة، فتصل كتابة « التكنيك » إلى دائرة الشكلية الكاملة. وقد تقول هذه الكتابة، إن سعيها إلى الاشكال الجديدة، أو الكاملة، هو رفض لمعايير الكتابة المسيطرة، أو رفض لـ / أو ثورة على الأشكال المهيمنة، التي تماثل بين الكتابي والشفهي، والتي تطابق بين الصورة والقول المنطوق، لكنها تخطىء سعيها، عندما تعزل الأشكال عن تاريخ قراءتها، وعندما لا ترى أن الشكل القديم لا يهدمه الشكل الجديد، إلا إذا سعى إلى هدم الشكل الاجتماعي الذي انتجه، أي أن بناء الشكل الجديد يستلزم بناء استقبال جديد له، وهذا لا يتحقق، إن تحقق، إلاّ في مشروع تحويلي شامل، يربط مشروع تحويل الكتابة، بمشروع

تحويل جملة العلاقات الاجتماعية.

تطرح علينا الكتابة الفردية سؤالاً أخيراً: كيف يمكن أن يتحالف السياسي وحامل المعرفة في الأنظمة القمعية التي لا تعترف أصلاً بدور الكتابة؟ تقوم الإجابة في السؤال، ولأنها في السؤال، فهي تضع الكاتب ـ الفرد في مأزق بلا أفق، أو تضعه أمام حلّين، ينفي كل منهما إمكانية تحالف ممارس المعرفة وممارس السلطة. يشير الحل الأول إلى علاقة تبعية مطلقة، ويشير الحل الثاني إلى انكفاء الفرد المطلق على ذاته. تتماهى الكتابة في الحل الأول بـ «عطارة الفكر»، ويصبح دورها تحقيق ثنائية: **التبرير / التضليل**، وتدخل الكتابة في الحل الثاني إلى كهفها الخاص، كهف بلا سلطة، تمارس فيه عدميّتها الخاصة وتحكي فيه عن «ليل العدم المنير». وفي الحالين يبدو مشروع **الكتابة / السلطة** مستحيلاً، لأن هذا المشروع في وهمه المفهوم، أخطأ منذ البدء وعي الشرط التاريخي الذي يقبل بتحالف الكاتب والسلطان، لأن هذا الشرط يعني الإقرار بدور المعرفة، وبوظيفتها في دورة اجتماعية كاملة، حيث تمارس دورها في الانتاج الاقتصادي والسياسي والايديولوجي، لكن الأنظمة الكولونيالية لا تعرف إلا انتاج ما يعيد إنتاجها كأنظمة تابعة، أي أنها تلغي كل معرفة موضوعية.

كتابة السياسة و (إلغاء) الكتابة

إذا كان القائل بسلطة الكتابة يختزل السياسة إلى علاقة وحيدة بين الكاتب والسياسي أو بين الكتابة والمستوى السياسي، فإن قائلاً آخر يختزل كل العلاقات الاجتماعية إلى مفهوم السياسة، ويرجعها في تمايزها إلى

علاقات سياسية محضة، حتى تصبح السياسة هي أداة التحليل، ووسيلة التأويل، أي تصبح هي النظرية والتاريخ وعلم الثورة. يلتقي في الموقف الأول: السياسي بالثقافي خارج إطار الصراع الاجتماعي، ويلتقي في الموقف الثاني: الثقافي بالسياسة، في حقل الصراع الاجتماعي، وخارج خصوصية المستويات الاجتماعية. وإذا كان انحراف الموقف الأول يعود إلى مدار الوهم، فإن انحراف الموقف الثاني يأتي من موْقع الخطأ.

يصدر انحراف الموقف الثاني عن خطأ نظري، يطابق بين أزمنة المستويات الاجتماعية ويقيم بينها علاقات ميكانيكية، فيصبح المجتمع كلية متناظرة ومتجانسة الأزمنة، يكرّر فيها كل مستوى حركة وزمن المستويات الأخرى، فتذوب الأزمنة كما تذوب المستويات، ولا يبقى إلا الفعل السياسي الخارجي الموحّد الوحيد لكل علاقات المجتمع. إن قيام السياسة بتوحيد المستويات من خارجها، يجعل منها قوة خارجية، أو فعلاً خارجياً، لا يكسر المستويات من داخل الصراعات الاجتماعية التي تقوم فيها، وإنما يكسرها من الخارج، أي بإرادة الفعل السياسي، لا بأثر هذا الفعل على الصراع الداخلي، حتى نكاد نقول، إن السياسة الإرادوية، التي تفعل بالمستويات من خارجها، لا ترى التاريخ إلا كتاريخ خارجي، تصنعه الإرادة السياسية أكثر مما يصنعه الصراع الاجتماعي في حقيقته الموضوعية. ولأن التاريخ تصنعه الإرادة فإن مساره سيعيد إيقاع هذه الإرادة، أي سيتجلّى كتاريخ **غائي**، يتقدم باستمرار، إلى تحقّقه الكامل الذي تمليه الإرادة السياسية. والتاريخ **الغائي** أو التاريخ في التصوّر **الغائي**، زمن متجانس مستمر، زمن كماء النهر، ينساب بلا انقطاع نحو غايته، التي تحقق التقدم. أو إنه زمن، لا يبنيه صراع الواقع، إنما تبنيه الرؤيا التبشيرية، التي ترى التاريخ، حركة دائمة الارتقاء، لا تعرف

التراجع، فكأن جوهرها هو جوهر تقدمها، أو أن أفقها الوحيد هو التقدم نحو التحقق الكامل.

قبل أن نستمر في مقاربة هذا الإنحراف، ينبغي الإشارة إلى أن التصوّر الغائي للتاريخ تصور هيغلي المصدر، لكنه لم يعثر على تطبيقاته إلا في إطار بعض التأويلات الخاطئة للماركسية، حيث عاش الانحراف زمانه الكامل نظرية وممارسة، فكبح النظرية والممارسة وحاصرهما بتصوّر خاطىء للسياسة، يجعل منها نظيراً للتاريخ، وصانعاً له، ويماثل بين إرادتها وتقدم التاريخ، فتتجلى السياسة فعلاً راشداً، تحقق التاريخ في حركتها وترسل بالمجتمع الذي «تدفعه» إلى ضفاف حركته الرشيدة.

من يقرأ مركبات «السياسة الإرادوية» يتوقف أمام الأطروحات التالية: الكلية الاجتماعية المتساوية العناصر، التاريخ كحركة غائية، السياسة كقوة دفع خارجية، لا تتحدد في علاقة القوى الاجتماعية بالمستويات الاجتماعية، بل تتحدد بمعزل عنها. تثير الأطروحة الأولى، السؤال التالي: ما هي ضرورة المعرفة، في حقل كلية اجتماعية متساوية المستويات؟ بمعنى آخر: إذا كانت هذه المستويات متكافئة الأزمنة ومتساوية التطور فما هي ضرورة دراسة زمن كل منها على حدة؟ بل ما هي ضرورة دراستها إذا كان فعل تحويلها يأتي من مصدر خارجي؟ أمام هذه الأسئلة، تلتغي ضرورة المعرفة، وتنتهي أيضاً ضرورة السياسة الثقافية، لكن السياسة الصحيحة لا تستقيم بلا معرفة، كما أن السياسة الثقافية الخاطئة تشي بالسياسة الخاطئة التي تعتمد عليها، فالممارسة السياسية الصحيحة تستلزم انتاج شكل المعرفة الخاص بكل مستوى اجتماعي: الممارسة السياسية في المستوى الاقتصادي تستلزم انتاج المعرفة الاقتصادية

وهذه الممارسة في المستوى السياسي تفرض انتاج نظرية الدولة، أما في المستوى الايديولوجي فتعني انتاج نظرية الايديولوجيا.

لا تهتم السياسة الإرادوية بانتاج المعرفة، لأنها تماثل في وهمها بتاريخ غائي، فكما يتقدم التاريخ نحو غايته، تتقدم السياسة نحو انتصارها. يكمن وهم هذه السياسة في تماثلها بالتاريخ إذْ أن مفهوم السياسة يختلف عن مفهوم التاريخ، ثم يستكمل الوهم في تصور خاطىء للتاريخ، فحركة التاريخ ليست غائية أبداً. لكننا نعلم أن علم التاريخ شرط لدراسة البنية الاجتماعية، فإن انحرف الشرط انحرفت الدراسة، وتاريخ السياسة الإرادوية غائي في جوهره، لذلك فإن الدراسة التي تعتمده لا تدرس الحاضر إلا في علاقته بماضيه المستقيم، وبمستقبله القادم الكامل الدي يعتمل في ثنايا هذا الحاضر، لكأن التاريخ سلسلة متواصلة ومستمرة من الحقب، كل حقبة فيها تعبّر عن مرحلة معيّنة من تفتّح الانسان، والحقبة الأخيرة التي يسير الحاضر هادئاً باتجاهها، هي حقبة الكمال والتفتّح والحرية، وما دور المعرفة إلاّ رصد هذا التفتّح المتدفق أبداً.

نرى في هذا التصور مصدر «الكتابة الغائية» التي تنشر التفاؤل اعتماداً على وهم السياسة لا على معطيات الواقع، يرى التصوّر الغائي حركة المجتمع في تقدمه، وتقوم الكتابة الغائية بالبرهنة على صحة هذه الحركة، وبالتدليل على اقتراب الأفق المطلوب، وفي سطور البرهنة تصبح الكتابة تحريضاً، وفي صفحات التدليل تتنزل الكتابة إلى مستوى التبرير وفي ثنائية: **التحريض / التبرير**، لا تقول الكتابة حقيقتها، إنما تصوغ الحقيقة التي وصفتها السياسة، إن منطلق السياسة الخاطىء نظرياً، يترجم ذاته في سلسلة من الأخطاء، لا تلبث الكتابة أن تجد فيها حلقتها الملائمة.

ولما كانت جميع العلاقات الاجتماعية تغوص في بحر السياسة، أو تصبح استطالة لها، كان على الكتابة أن تصبح بدورها استطالة سياسية، أو لنقل: إن المبالغة في تسييس العلاقات الاجتماعية يُرجع دور الكتابة، وهي علاقة اجتماعية، إلى كتابة تصوّر السياسة للعلاقات لا إلى كتابة العلاقات في وجودها الموضوعي.

حينما تتسيّد السياسة محركاً لتاريخ لا يجري إلاّ نحو غايته المطلقة، تصبح السياسة هي مرجع الحقيقة، وهي المقرّر الوحيد، وحينما تُمحى العلاقات كلها في طل السياسة، يصبح العلم الوحيد الممكن هو علم السياسة، بل تغدو السياسة علم العلوم، فتقرر شكل الكتابة، وتضبط شكل معاييرها. وتحكم لحظة الخطأ والصواب فيها، أي تصبح الضامن الوحيد لصواب كل معرفة، والكفيل السوي لصحتها، فلا تنهض، عندها، الكتابة إلا من وجهة نظر السياسة.

تقود دراسة العلاقات، من وجهة نظر السياسة / الكتابة (الغائية) إلى دراسة العلاقات من خارجها، من موقع رؤية السياسي، أو موقع مستقبل العلاقات القادم، فيتم التعامل مع الموضوع المدروس بأدوات السياسة وبمعايير غاياتها. تنهض في هذا الخلط مأساة الكاتب والعالم والسياسي، فيمارس في مأساته وهم المعرفة، ثم يعتمد الوهم حقيقة، ويذهب في مجال التطبيق، فلا يحصد إلاّ الهزيمة والسديم، ولنا أن نذكر، هنا، بمأساة ليسنكو الذي استلهم تعاليم ستالين في البيولوجيا، فقسم العلم إلى نصفين: علم برجوازي وعلم بروليتاري، فلما بلغ حقل التطبيق، تبين، أن علمه المزعوم لا يختلف عن الشعوذة إلا قليلاً، ولنا أن نذكر أيضاً بعض أشكال «الواقعية الاشتراكية» التي كانت، ولم تتوار بعد، تستلهم

تعاليم السياسة، وترسم مسار المجتمع الشيوعي «الهادىء» نحو غايته الأكيدة. تظهر السياسة في بحث العالم، وفي كتابة الروائي كما لو كانت أساس العلوم كلها، وضامن الحقيقة الوحيد، مهما كان مجال البحث. ولعل «نظرية» «الطريق اللارأسمالي» هي الشكل الأكثر بؤساً في هذا المجال.

إذا كان دور الكتابة هو رسم قول السياسة وفعلها، يغدو بحث الكتابة هو البحث عن القول المباشر والفعل اليومي، أي ترجمة خيال السياسة بلغة أخرى، أو إدخال «اللغة الأخرى» في لغة السياسة، فتتسيّس الرواية كما يتسيّس الشعر، وتتسيّس الفلسفة كما يتسيّس الاقتصاد، وتغيب اللغات كلها، كي تخلي مكانها للغة السياسة. تتحدّد مأساة هذه الكتابة في إرجاعها كل البحث إلى السياسة، وإلى سياسة، وفي عجزها النظري عن التمييز بين تسييس الكتابة وتحقيق الكتابة من وجهة نظر السياسة، **فالقول بالتسييس هو انهاء الكتابة، سقوطها، والقول بتحقيق الكتابة من وجهة نظر السياسة، هو ربطها بمشروع التحويل الاجتماعي، أي تحقيقها ككتابة جديدة،** أكثر من ذلك: إن تسييس الكتابة لا يعطي سقوطها فقط بل يجعل منها كتابة مضلّلة، لأنها لا تترجم قول الواقع، بلغته وبلغتها، إنما تترجم قول السياسة عن الواقع، بلغة سياسية لا تعرف بالضرورة لغة الواقع. نلمس في هذه «الترجمة» الناقصة أسس كتابة السلطة، ومرتكزات كتابة «التبشير» و «التفاؤل» و «اليقين» بالمستقبل: غاية الكتابة هي التعبير عن غاية السياسة التي تنزع في فعلها إلى غاية التاريخ .ولعل صورة الماضي العربي ـ الإسلامي من وجهة نظر القوى المطالبة بـ «تطبيق الشريعة» صورة كاملة لدفن الحاضر والماضي في تابوت الشعار السياسي المخلوق.

من يبدأ بالسياسة، يصل إلى السياسي، وكما تقف السياسة علماً للعلوم، وضامناً وحيداً للمعرفة، يقف السياسي الذي يمارسها عارفاً بالعلوم كلها، فتصبح مداخلاته الموسمية مرجعاً، وتقاريره السياسية قاعدة، بل تغدو كل مداخلة سياسية له في أي فرع من فروع الكتابة والمعرفة، مداخلة نظرية أساسية، تفرض، في بعض الظروف، إعادة تأسيس الكتابة والمعرفة (مداخلة ستالين حول علم اللغة)، أو إعادة تثقيف وتربية المثقفين (الثورة الثقافية في الصين) تنفسم الكتابة في هذا الشرط إلى قسمين: كتابة تختار الصمت، وكتابة تعيد قول السياسة، وفي إعادتها تظل صامتة أيضاً، لأنها لن تضيف جديداً، لا إلى الكتابة ولا إلى السياسة. (يمكن أن نعثر أيضاً على نظرية قومية في النقد والرواية، أو آراء متعددة عن رواية قومية...).

تعلن كتابة الصمت عن هزيمتها في اللحظة الأولى، وعن مأساة السياسة الثقافية المواكبة لها في اللحظة الثانية، وعن انحطاط السياسة والسياسي في اللحظة الثالثة، وتُخبر في اعلانها، إن الكتابة لا تعطي آثاراً صحيحة في حقل السياسة، إلا عندما تنهض أصلاً على سياسة صحيحة، أو أنها تقول: لا تقوم الكتابة بدورها الصحيح، إلا إذا كانت صحيحة ككتابة، فإذا أرسلت دورها زائفاً، وشى زيفه بتهافت السياسة كاملة، وفي هذا التهافت يستظهر تهافت المنظور العام الذي يحمل الكتابة والسياسة.

ترسم المقدمات السابقة، شروط تناقض الكاتب والسياسي، حيث يسعى الكاتب إلى الدفاع عن استقلاله وعن استقلال المعرفة، ويكافح من أجل فرض معايير جديدة لمعارف جديدة، ويسعى السياسي إلى إلغاء معنى الاستقلال وفرض علاقات التبعية. لهذا تستبين المداخلات المدافعة

عن معرفة جديدة، كمداخلات سياسية ـ نظرية، تقاتل ضد الكتابة الزائفة والسياسة المتهافتة، وتطمح إلى فرض كتابة جديدة تنقذ المعرفة وتقوّم السياسة. بمعنى آخر: يعمل الكاتب على سحب ممارسته من دائرة العلم الزائف إلى دائرة العلم، وعلى سحب الكتابة من دائرة المنظور النفعي إلى دائرة الموضوعية، في حين يسعى السياسي إلى تحويل كل أشكال المعرفة إلى ايديولوجيا تبريرية، أو إلى ايدَيولوجيا تجريبية ـ عملية، يتكىء عليها في عمله اليومي، ويستند إليها لتبرير كل سقوط، وإلغاء كل نقد محتمل.

إن رسم صورة لتناقض الكاتب والسياسي لا يعني باستحالة العلاقة بينهما، إنما يقول: **إن تحقيق العلاقة الصحيحة بين الكتابة والسياسة يقضي بنقد جميع التصورات المبتذلة لهذه العلاقة، لأن تحديد معنى هذه العلاقة هو الشرط الأساسي لانتاج علاقة صحيحة بين الكتابة والسياسة، وقوام هذا التحديد هو تأكيد التمايز بين المعيار العلمي للمعرفة والمعيار البرجماتي للسياسة، والتأكيد على أن مرجع المعرفة هو في ممارستها المعرفية الداخلية، وفي آثار هذه المعرفة في الممارسة الخارجية.**

حين تستقيم العلاقة بين الكتابة والسياسة، يصبح دور الكتابة هو الاقتراب من أسئلة السياسة، ويصبح دور السياسة هو تصحيح إجابات الكتابة، تصحيح لا تفرضه أوامر السياسة، بل الآثار المشخصة لممارساتها. مع ذلك فإن لقاءهما لا يحصل إلا في حقل التاريخ، في علاقاتها به، في دورهما في إنجازه كتاريخ في فعلهما المتكافل لانجاز تحويل اجتماعي، هو معنى التاريخ ذاته، وانجاز التحويل يتضمّن معرفة تواريخ المجتمع، وممارسة المعرفة سياسياً، من أجل نقل المجتمع من أزمنته الراهنة إلى أزمنة أخرى،

أي أن هذا التحويل يحتضن لحظة المعرفة من ناحية، ولحظة الفعل السياسي القائم على المعرفة من ناحية ثانية. تبدو العلاقة في هذا المدار مشروعاً سياسياً ـ معرفياً، أو مشروعاً حاملاً لسلسلة من المشاريع: **معرفة الخصوصية التاريخية، معرفة الشكل التاريخي للثورة الاجتماعية، تحقيق الاستقلال الثقافي**، ونعني بذلك تصحيح العلاقة بين الفكر والمجتمع والتاريخ، والاتكاء على هذا التصحيح **لانتاج معرفة تبدأ من الواقع**، لا من القوانين الكونية المجرّدة، ولا من ثقافة التغريب التابعة.

في وحدة المشروع **السياسي ـ الثقافي**، تتوارى جملة من الثنائيات المثالية: يتوارى تناقض السياسي والكاتب، وينتفي التعارض بين «الابداع» والسياسة، ويلتغي تعارض العمل اليدوي والعمل الذهني، تتوّحد كل هذه اللحظات في مشروع مفتوح، يقترب من «الطوباوية» في بعض لحظاته، ويقترب من الواقع في لحظات أخرى، ويبقى في الحالين مشروعاً جديراً بالمقارنة. وعلى الرغم من نزوع المشروع، في بعض لحظاته، إلى طوباوية، مغوية، **فإن هذا المشروع يظلّ الأداة الوحيدة لتأسيس السياسة، ولتأسيس المعرفة**،: سياسة تبدأ من ادراك صحيح، أو شبه صحيح، لظرفها التاريخي المعاش، ولزمانها التاريخي النظري، ومعرفة تؤسس ذاتها في انتاج نظرية التاريخ، إذْ أن هذه **المعرفة لا تزال** تنوس بين أساسين طاردين لكل معرفة: إطار السلطة السياسية المسيطرة، إطار السوق الاستهلاكية الرخيصة. ومهما كان حجم الوهم أو اليقين، **تظل الثورة الإجتماعية، هي الحقل الوحيد الذي يسمح بابداع الكتابة والأشكال**، والثورة بحث وتحويل، والإبداع، خارج وهمه الرسولي، بحث وتحويل: بحث عن أشكال تنفي ما هو مسيطر، وتحويل يوظف الأشكال في تحرير العقل، الذي يهدم في تحريره ما هو مسيطر. إن تثوير

الكتابة الحقيقي ينزع إلى تثوير القراءة، إذ أن الثورة تتم في ساحة الصراع الواسعة التي تحتضن الكاتب والقارىء وتعيد تثقيفها بشكل مستمر.

(الكرمل: ١٩٨٢)

مراجع الدراسة:

١ - **Jean Belkheir:** Les intellectuels et le Pouvoir éds: anthropos, 1981, P: 21 - 32.

٢ - Ibid. P: 32.

٣ - Ibid. P: 32.

٤ - انظر كتاب: كتاب **الإشارة إلى أدب الإمارة**، تأليف المرادي، تحقيق: د. رضوان السيد. دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١ وكذلك كتاب: **الأسد والغواص** باعتناء: د. رضوان السيد أيضاً، دار الطليعة ١٩٧٨.

٥ - **C.B. Glucksmann:** Gramasci et l'Etat, Fayard, 1975 P.P.: ٦: 413 - 414.

كما يمكن الرجوع إلى كتابات بولانتزس وبخاصة:

Pouvoir Politique et class sociales. MASPERO 1970, P.P: 35 - 56. l'Etat le pouvoir et le socialisme P.U.F. 1978 P.P: 11 - 69.

٧ - **Mikel Dufrenne:** Art et politique 10 - 18. 1974 P.P: 149 - 155.

٨ - **Janet Wolff:** the social production of art Macmillan 1981. P.P: 80 - 90.

٩ - **Michel Verret:** Theorie et Pratique Eds: Sociales - 1967. P.P: 129 - 152.

د. فيصل دراج

سطور وعناوين

(كُتبت بمساعدة من المؤلف)

- **ولد فيصل درّاج** عام ١٩٤٣ في قرية فلسطينية تقع في منطقة الحليل وتدعى: **الجاعونة**.
- **هاجرت عائلته** في عام ١٩٤٨ إلى جنوب لبنان هرباً من الاحتلال الصهيوني، ومكثت فترة في قرية: **الخيام**، التي تقع الآن تحت السيطرة الصهيونية، ثم انتقلت إلى قرية سورية في منطقة الجولان تدعى: **جويزة**، تقع الآن بدورها تحت السيطرة الصهيونية، هذا إذا بقيت بيوتها ولم يدمّرها الديناميت الصهيوني...
- **منذ بداية الخمسينات**، استقر وعائلته في مدينة دمشق، حيث أكمل دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية.
- **عام ١٩٦٨**، تخرّج من كلية الفلسفة بجامعة دمشق.
- **عام ١٩٧٤**، حصل على دكتوراه في الفلسفة (الحلقة الثالثة) من جامعة تولوز في فرنسا. وكان موضوع أطروحته: **«الإغتراب الديني في فلسفة كارل ماركس»**.
- **عام ١٩٧٥**، انتقل إلى بيروت، التي بقي فيها، مع انقطاعات كثيرة، حتى الحصار الاسرائيلي عام ١٩٨٢ وخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت.

ـ إذا كانت الخمس سنوات التي قضاها درّاج في فرنسا سمحت له بالتعرّف على أسماء المفكرين والتقاط بعض المفاهيم النظرية.. فإن

المعايشة السياسية اليومية في **بيروت**، هي التي جعلته قادراً على فهم ما ظنّ أنه فهمه أيام الدراسة، إذ أن **الإقتراب من العمل السياسي** اليومي خلع عن المفاهيم النظرية الكثير من الغبار والضباب، فبدت النظرية كما لو كانت بناء طوباوياً لا يجد مكانه في الواقع ليومي إلا قليلاً. بدا له القول بأن النظرية لحظة داخلية في الممارسة مربكاً ومرتبكاً.

ـ وإذا كانت الفلسفة الطلابية دفعت بالكاتب إلى الاهتمام بمقولات: **الإغتراب ـ البراكسيس ـ الانسان الشامل**.. فإن تجربة بيروت دفعته إلى الاهتمام بعصر النهضة العربي، تاريخ الأحزاب الشيوعية في العالم العربي. مما جعله يبدأ بأطروحة دكتوراه بعنوان: «**الاستمرار والإنقطاع في الفكر العربي المعاصر**»، لم ينجح إلى الآن في إنجازها..

- **عام ١٩٧٧**، صدر له كتيباً بعنوان: «**الماركسية والدين**»، دار ابن خلدون، بيروت.

- **اهتم** دراّج بالدراسات الأدبية، واعتبر أن الرواية العربية هي مدخل أصيل لقراءة الايديولوجيا العربية المعاصرة، ونشر عدة دراسات في هذا المجال، منها: «**نظرية الرواية عند لوكاتش**»، (شؤون فلسطينية ١٩٧٨) ـ «**الأدب / الايديولوجيا**»، (الطريق ١٩٧٩) ـ «**العلاقة الروائية في العلاقات الاجتماعية**»، (الطريق ١٩٨١).. ودراسات عديدة في النقد الأدبي، وفي الروايات العربية الحديثة.

- **عمل**، منذ عام ١٩٧٣، في عدة مجلات فلسطينية: «**شؤون فلسطينية**» ـ «**الحرية**» ـ «**الهدف**» ـ وكتب في الأعداد الخمسة الأولى من مجلة «**الكرمل**».

ـ إذا كانت التجربة الجامعية في فرنسا قد خلقت لدى دراّج وَهْم: الوحدة التاريخية بين النظرية العلمية والطبقة العاملة، وإذا كانت تجربته في بيروت جعلته يرى مساحة الإنزياح بين الشعار والممارسة.. فإن الخروج من بيروت في عام ١٩٨٢، وحصار المقاومة الفلسطينية الذي لا ينتهي، حذف من ذاكرته نهائياً مفهوم **اليقين**، فبدا الواقع حراً وجديداً، وبدت النظرية محدودة، وجاء زمن **الأسئلة الكثيرة**، بعد أن

ولّى زمن الإجابات الجاهزة..

- عاش دراج سنتين في منغاريا (١٩٨٤ ـ ١٩٨٦) من أجل الاطلاع على تطور النظرية الأدبية.. ويقول دراج إنه لم يرَ هناك «الاشتراكية الفعلية» بل ممارسة هجينة لا هي اشتراكية ولا هي رأسمالية..

- بين عامي ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤ ثارت على صفحات مجلة «**الحرية**» معركة أدبية واسعة تركزت حول علاقات السياسة والثقافة وحول الرواية العربية، شارك في حوارات هذه المعركة كتّاب وأدباء عديدون، وامتدت «المعركة» إلى عديد من الصحف والمجلات إضافة إلى «**الحرية**» ـ وكانت مشاركة دراج في هذه المعركة واسعة وأساسية ومتعددة المجالات.. وقد جُمعت الكتابات المشاركة في المعركة ضمن كتاب أشرف دراج عليه وكتب مقدمته وصدر عام ١٩٨٤ بعنوان: «**حوار في علاقات الثقافة والسياسة**» من منشورات دائرة الأعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية بدمشق. وقد بلغت إسهامات دراج في هذا الكتاب ١٦ مادة بين حوار ونقد وردّ وطرح قضايا..

- منذ عدة سنوات يواصل دراج في مجلة «**الهدف**» الأسبوعية كتابة متابعات نقدية، على الأخص في مجال الإصدارات الروائية العربية الجديدة، ومختلف مجالات الفكر والثقافة.

- يقوم الآن بانجاز كتاب بعنوان: «**إيديولوجيا الاختزال**»، وهو إعادة كتابة نقدية لكتاب «**في الثقافة المصرية**» الذي سبق أن وضعه **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس**، وصدر عام ١٩٥٥.

- **الدراسات** التي نشرها دراج، في مختلف المجلات العربية، تشكّل مادة لعدة كتب في مجالات فكرية ونقدية عديدة.

- عام ١٩٨٩ صدر كتابه «**الواقع والمثال / مساهمة في علاقات الأدب والسياسة**» ضمن سلسلة «**الكتاب الجديد**» الصادرة عن دار الفكر الجديد في بيروت.

الفهرس

مسرحيات عربية

سلسلة تنشر نصوص المسرح العربي الحديث

تصدر عن : دار الفكر الجديد

★

صدر فيها :

مسرحيات : عصام محفوظ

١ ـ الزنزلخت .
٢ ـ الديكتاتور
٣ ـ كارت بلانش
٤ ـ لماذا رفض سرحان سرحان..
٥ ـ القتل، ومسرحيات أخرى

★

في الكتب القادمة
مسرحيات لمختلف المسرحيين العرب :

نجيب سرور ـ سعد الله ونوس ـ جواد الأسدي
يعقوب شدراوي ـ نعمان عاشور ـ وغيرهم .

★

مع مقالات ودراسات ومعلومات توثيقية وصور عن العرض الأول لكل مسرحية وعن بعض العروض المتميّزة لهذه المسرحيات .



سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والابداع

صدر من هذه السلسلة :

١ - بيانات لمسرح عربي جديد	سعدالله ونوس
٢ - نحو رؤية ماركسية للتراث العربي	د. توفيق سلوم
٣ - في البحث عن لؤلؤة المستحيل دراسة لقصيدة أمل دنقل : «مقابلة خاصة مع ابن نوح»	د. سيد البحراوي
٤ - في السجال الفكري الراهن (حول بعض قضايا التراث العربي - منهجاً وتطبيقاً)	د. طيب تيزيني
٥ - رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ	نجيب سرور
٦ - الواقع والمثال مساهمة في علاقات الأدب والسياسة	د. فيصل دراج

يصدر قريباً :

• دراسات في «الاشتراكية المصرية»	أحمد صادق سعد
• دفاعاً عن المادية والتاريخ (ثلاث محاورات فلسفية)	د. صادق جلال العظم



تطمح هذه السلسلة أن تقدم إلى القارىء العربي، بين شهر وآخر، كتاباً جديداً، بالمعنى الأرحب والأعمق والأشمل لصفة الجديد هذه.

أي: الجديد التقدمي، جديد الفكر العلمي، والنظر العقلي، وآفاق التغيير والتقدم. وجديد الكتابة وطرائق البحث والتحليل.

جديد: النقد الأدبي / الفني، والنظرية الفنّية، والعلوم الاجتماعية، وعلم التاريخ، والنظرية العلمية للصراع الإجتماعي. وجديد الابداع بشتى أنواعه. وجديد النظر العقلي المعاصر إلى التراث العربي القديم، إنطلاقاً من الفكر العلمي وقضايا زماننا الراهن وبأدواته النظرية والمفهومية الجديدة. وجديد البحث في كنوز الثقافة الانسانية عامة، من فكر وفلسفة وآداب وفنون وعلوم، وفي شتى مجالات المعرفة والابداع.

وتطمح السلسلة أن تكون منبر مختلف الكتّاب والباحثين والمفكرين والمبدعين الوطنيين الدمقراطيين والتقدميين العرب، توصل نتاجهم المعرفي الابداعي إلى القراء في أنحاء العالم العربي وأنحاء عديدة من العالم.

وتتوخى السلسلة أن تكون أغلب الكتب الصادرة ضمنها، في حجم متوسط، وإخراج أنيق بسيط وجميل، بحيث يتاح لها أن تكون في متناول الجمهور الواسع من القراء.

«المحرر»

الكتاب القادم

مقالات نقدية في العرض المسرحي

تأليف: د. نديم معلا محمد

د. فيصل درّاج

الواقع والمثال

• هذا الكتاب هو الكتاب الأول لفيصل درّاج.. وهذا حدث لافت للفكر ـ ذلك أن فيصل دراج يمارس الكتابة النقدية، والسجالات الفكرية، والدراسات ذات الطابع الفلسفي، والمتابعات الثقافية (بشكل اسبوعي تقريباً) منذ أكثر من خمس عشرة سنة.. فله، في كلٍّ من هذه المجالات جميعها، المئات من المقالات والدراسات التي تشكل مادة متنوعة لعديد من الكتب كان يمكن لفيصل أن يصدرها قبل هذا الوقت بزمن طويل..

ولكن فيصل درّاج ليس مستعجلاً..

ففي حركة سجاله مع الآخرين، كان فيصل ـ ولا يزال ـ يدخل في سجال مستمر، قاسٍ ومتطلّب، مع نفسه أيضاً، مع كتاباته نفسها ومفاهيمه و «قناعاته».. فهو لا يطمئن إلى الصياغات القاطعة..

• لعل هذا الموقف، من الذات ومن العالم، هو في أساس كون فيصل درّاج لم يعمد ـ طوال السنوات الماضية ـ ولو إلى اختيار ما كان يمكن أن يؤلف أكثر من كتاب، من بين عشرات المقالات والدراسات التي نشرها في العديد من الصحف والمجلات العربية.. كما عمد ويعمد كتاب آخرون كثيرون. / فلعلّ فيصل ينظر إلى القارىء ـ وإلى نفسه ـ نظرة أكثر جديّة، وينظر إلى الكتاب وإلى عملية تجميع وتكوين مادة الكتب وإصدارها، بمسؤولية أكثر تشدّداً، وتهيّباً.

• في فصول هذا الكتاب، يخوض المؤلف سجالاً نقديا مع النقد، وعلى الأخص مع صياغات وتحولات النظرية الأدبية والفنية التي وضعها أو بشّر بها نقاد ومنظّرون تقدميون وماركسيون في مراحل عدة من تاريخ تكوّن هذه النظرية، بتحولاتها وتعثّراتها (في الفكر العالمي كما في الفكر العربي الحديث): منذ بدأت ترتسم ملامح الواقعية ثم الواقعية الاشتراكية مروراً بالواقعية المقاتلة وصولاً إلى واقعية بلا ضفاف وما بعدها ـ وهو سجال نقدي صريح وقاسٍ، ومن مواقع الماركسية نفسها.

• لعله يحق لنا ـ وقد اختار فيصل دراج من دراساته ومقالاته وطروحاته، التي نشرها في السنوات الأخيرة، ما يرى انها أكثر قرباً إلى «قناعاته» الراهنة، وأكثر تناسقاً وتكاملاً فيما بينها ـ لعله يحق لنا أن ننظر إلى هذه الدراسات ليس فقط بوصفها الكتاب الأول لفيصل دراج، بل بوصفها، على الأخص، تحمل الصورة الراهنة لفكر درّاج النقدي.. أن نتعامل معها ـ قبولاً ومساءلة وسجالاً ومناقشة ـ على هذا الأساس.

«المحرر»

دار الفكر الجديد